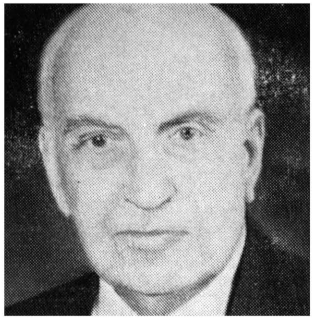
Искусство кино

4 1974

Поздравляем



с 80-летием
Чиаурели Михаила Эдишеровича,

народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, актера и режиссера, снимавшегося в фильмах «Арсен Джорджиашвили», «Сурамская крепость», «Натэлла», «Ханума», поставившего картины «Саба», «Хабарда», «Последний маскарад», «Арсен», «Георгий Саакадзе», «Отарова вдова», «Иные нынче времена» и другие

с 70-летием
Вусковича Игоря Николаевича,

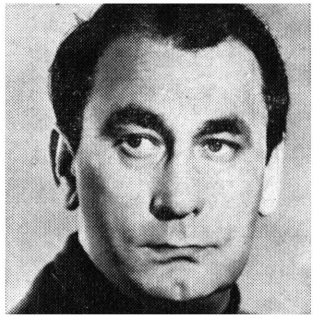
заслуженного художника РСФСР, принимавшего участие в создании кинофильмов «Сын Монголии», «Тайга золотая», «Друзья», «Его время придет», «Пиковая дама», «Крепостная актриса», «Старая, старая сказка» и других

с 70-летием
Микаилова Микаила Юсуфовича,

заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР, режиссера, поставившего картины «Лятиф», «Исмет», «Так рождается песня» (с Р. Тахмасибом) и ряд хроникально-документальных и учебных лент

с 50-летием
Баниониса Донатаса Юозовича,

народного артиста Литовской ССР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Адам хочет быть человеком», «Хроника одного дня», «Никто не хотел умирать», «Мертвый сезон», «Красная палатка», «Король Лир», «Гойя», «Командир счастливой «Щуки»



с 50-летием
Самойлова Владимира Яковлевича,

народного артиста РСФСР, снимавшегося в кинокартинах «Секретарь обкома», «Верьте мне, люди», «Как вас теперь называть?», «26 бакинских комиссаров», «Шестое июля», «Крах», «Звезды не гаснут», «Зимородок» и других

Искусство кино

4/1974

Ежемесячный журнал

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
Е. Киндинов в фильме «Романс о влюбленных» (режиссер А. Михалков-Кончаловский, «Мосфильм»)

Содержание

1		**«Мосфильму» — 50 лет** Утверждать красоту дел народных. *Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева коллективу ордена Ленина киностудии «Мосфильм»*
2		Высокая миссия кинематографистов. *Речь Председателя Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорного на торжественном заседании, посвященном 50-летию киностудии «Мосфильм»*
		Современность и экран
7	В. Кичин	Наш товарищ — кино
		Новые фильмы
25	Г. Капралов	Огонь разгорающийся
39	В. Черных	Впереди большая работа
45	Л. Ягункова	Проблема? Ее нет
52	Любовь Кабо	Разговор по поводу одного разговора
60		Зрелость таланта (К 50-летию Л. Кулиджанова)
		Теория и история
62	С. Фрейлих	Поле действия героя
		Из творческого опыта
74	А. Миримов	Одного кадра ради...
		Дискуссии
84	И. Вайсфельд, Ан. Вартанов, М. Власов, М. Зак, А. Красинский, Р. Соболев, К. Церетели, К. Щербаков	Режиссура — ее проблемы и трудности
		Памяти товарища
96	К. Парамонова	Сказочник с киноаппаратом
		Мемуары и публикации
97	Я. Толчан	Ожившие воспоминания
		Издано о кинематографе
103	В. Листов	Этапное издание
		За рубежом
106	Иржи Пурш	Актуальные задачи чехословацкого кино
115	Карел Глушичка	Постигая правду времени
118	Йозеф Режуха	Красота и сила повседневного героизма
120	Николай Савицкий	В пути
138		Встреча в Софии
139	Юрий Комов	Нью-Йорк. Осень
148	Евгений Бабенко	Киноавтоматы массового пользования и искусство
156	Г. Богемский	Закон «по-итальянски»
162	В. Михальович	Вивисекция
		Сценарий
169	А. Володин	Дочки-матери

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Mosfilm Is Fifty

To Affirm the Beauty of People's Deeds (page 1).
Greeting of the Secretary General of the Central Committie of CPSU L. I. Brezhnev to the personnel of the Mosfilm Studios.
The Lofty Mission of Cinematographists (page 2).
The speech of the Chairman of the Presidium of the Supreme Soviet of the USSR N. V. Podgorny at the meeting devoted to the 50th anniversary of the Mosfilm Studios.

The Time and the Screen

Valery Kichin — Our Comrade—Cinema (page 7).
Author's impressions of four encounters at the ZIL automobile plant.

New Films

Georgy Kapralov — Flaming Fire (page 25).
Review of the film «The Chilling of Steel» (Kiev A. Dovzhenko Film Studios at the request of the Central TV, 1973).

Valentin Chernykh — Large Work Is Ahead (page 39).
Review of the films «Major Bread» (Ukrainian Documentary Film Studios) and «Grain Growers» (Central Documentary Film Studios).

Larisa Yagunkova — The Problem? It's Absent (page 45).
Review of the film «Hail, Good Man!» (Tadjikfilm, 1973).

Lyubov Kabo — A Conversation A Propos One Conversation (page 52).
Review of the films «A Conversation of the Equals» (Centrenauchfilm, 1972) and «TUZ from Dawn till Dark» (Lennauchfilm, 1972).

The Maturity of the Talent (page 60).
To the 50th birthday of Lev Kulidjanov.

Theory and History

Semyon Freilikh — The Field of the Hero's Action (page 62).
Some thoughts on the problems of film aesthetics.

From the Artistic Experience

Alexander Mirimov — For the Sake of a Single Shot (page 74).
Director about his work at the film «Born by the Revolution» devoted to the plan of «monumental propaganda» worked out by Lenin.

Discussions

Ilya Vaisfeld, Henry Vartanov, Marat Vlasov, Mark Zak, Anatoly Krasinsky, Romil Sobolev, Kora Tsereteli, Konstantin Shcherbakov — Directing — Its Problems and Difficulties (page 84).
Discussion about the problems of directing in the Soviet cinema. (Continued, beginning see in «IK» 1973, № 8; 1974, №№ 1, 2).

In Memoriam

Kira Paramonova — The Fairy Tales Teller with a Camera (page 96).
Obituary of Alexandre Row.

Memoirs and Publications

Yakov Tolchan — Living Memories (page 97).
To the 100th anniversary of V. E. Meierhold's birth.

Published on Cinema

Viktor Listov — Historical Publication (page 103).
Review of the two volume collection of photos and stills of V. I. Lenin.

Abroad

Jiří Pursch — The Tasks of the Czechoslovac Cinema (page 106).
The article by the Director General of the Czechoslovac Film.

Karel Hlušička — Perceiving the Truth of the Time (page 115).

Josef Režucha — Beauty and Strength of the Everyday Heroism (page 118).
Two interviews of the Czechoslovac cinéastes taken by A. Jones.

Nikolai Savitsky — In Movement (page 120).
Notes on some Czechoslovac films.
Meetings in Sofia (page 138).
Information about the meeting of the film periodicals editors from the socialist countries that took place in Sofia in December 1973.

Yury Komov — New York. Autumn (page 139).
Impressions of films and life in New York.

Evgeny Babenko — Film Juke-boxes of Mass Consumption and the Art (page 148).
The state of cinema in France.

Georgy Bogemsky — Law, Italian Style (page 156).
Review of three Italian films «Detainee Waiting for the Trial», «Investigation Is Over: Forget» and «In the Name of the Italian People».

Valentin Mikhalkovich — The Vivisection (page 162).
Review of the film «The Anatomy of Love» (Poland).

Script

Alexander Volodin — Playing «Daugters-Mothers» (page 169).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. Сдано в набор 24/I — 1974 г. А — 04708. Подписано к печати 21/III — 1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 600 экз. Заказ 2828. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Утверждать красоту дел народных

Коллективу ордена Ленина киностудии «Мосфильм»

Дорогие товарищи!

Сердечно поздравляю многотысячный коллектив студии «Мосфильм» с пятидесятилетием и награждением орденом Октябрьской Революции.

Крупнейшей киностудией страны за полвека создано немало выдающихся произведений киноискусства. Эти произведения завоевали всенародное признание. Они стали неотъемлемой частью духовной жизни нашего общества, оказали влияние на развитие мирового прогрессивного кино. Лучшие фильмы студии образуют как бы кинолетопись нашего государства, которая отражает славный путь советского народа, его ратные и трудовые подвиги.

Сценаристы, режиссеры, артисты, операторы, художники, звукооператоры, специалисты фильмопроизводства — все они активно участвуют своим искусством в формировании коммунистического мировоззрения и эстетических вкусов советских людей, и этим определяется их ответственность перед обществом.

Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана. Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма.

Желаю мосфильмовцам, ведущему отряду работников советского кино, дальнейших успехов в развитии нашего киноискусства, в создании фильмов, достойных народного признания.

Л. БРЕЖНЕВ

Высокая награда

За большие заслуги в развитии советского киноискусства Президиум Верховного Совета СССР Указом от 23 января 1974 года наградил **киностудию «Мосфильм»** орденом **Октябрьской Революции.**

Высокая миссия кинематографистов

Речь товарища Н. В. Подгорного

Дорогие товарищи!

Мне доставляет большое удовлетворение вручить сегодня в этой торжественной обстановке студии «Мосфильм» — старейшине советского киноискусства — орден Октябрьской Революции. В приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, в Указе Президиума Верховного Совета СССР по достоинству отмечены большие заслуги «Мосфильма», его вклад в дело коммунистического воспитания трудящихся, дана высокая оценка созданных на студии произведений, оказавших глубокое влияние на развитие отечественной кинематографии, мирового прогрессивного кино.

От имени Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР и Советского правительства сердечно поздравляю вас, товарищи мосфильмовцы,— сценаристов и актеров, режиссеров и операторов, художников и композиторов, специалистов кинопроизводства и работников цехов — весь многотысячный коллектив с юбилеем студии, с высокой наградой Родины.

За полвека своего существования киностудия «Мосфильм» выпустила на экраны более тысячи художественных лент. Лучшие из них стали подлинной классикой социалистического реализма, получили широкое признание как в нашей стране, так и далеко за ее пределами. Такие выдающиеся произведения, как «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Коммунист», «Председатель», «Освобождение» и многие, многие другие фильмы, разные по тематике, жанрам и творческой манере, стали неотъемлемой частью духовной жизни советского народа. Они активно помогали и помогают партии в воспитании нового человека, в строительстве коммунистического общества.

Славные творческие традиции вашего коллектива начали складываться в те далекие годы, когда первое поколение мосфильмовцев снимало картины еще в полукустарных ателье, доставшихся студии от дореволюционных фирм. Эти традиции вы продолжаете развивать, работая в прекрасно оборудованном киногороде, созданном благодаря заботе партии и народа о советской художественной культуре.

Партийная убежденность и страстность, тесная связь с жизнью народа, высокое художественное мастерство — именно эти черты, именно эти традиции характеризуют лучшие картины «Мосфильма», которыми вписаны золотые строки в историю советской кинематографии, социалистического искусства. Миллионы людей полюбили героев, воплощенных на экране замечательными мастерами кино. Художественные ценности, созданные вашей и другими киностудиями страны, оказывают могучее влияние на умы и сердца людей.

Всей своей историей, своей художественной практикой наш экран подтвердил известную мысль Владимира Ильича Ленина, отметившего еще на заре развития советской кинематографии, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». И это действительно так. Массовость кино, сила эмоционального воздействия, богатство и доступность его эстетических средств дают киноискусству поистине огромные возможности в формировании коммунистического мировоззрения, высоких нравственных принципов советского общества.

Можно ли представить себе нашу действительность без кино? Оно проникает сегодня буквально всюду. Герои лучших кинопроизведений как бы сходят с экрана, оказываются в гуще событий рядом с нашим современником, становятся его друзьями и советчиками. Образно говоря, современный кинематограф есть своего рода университет жизни для миллионов и миллионов советских людей.

Огромный путь прошел кинематограф

13 февраля в Кремлевском Дворце съездов состоялось торжественное заседание, посвященное 50-летию киностудии «Мосфильм», и вручение ей ордена Октябрьской Революции. На снимке: Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорный прикрепляет награду к знамени киностудии «Мосфильм»

Фото В. М. Мастюкова (ТАСС)

за короткое время, колоссально обогатился арсенал его технических приемов и средств художественной выразительности. Из «великого немого» он превратился в звуковой, к черно-белой ленте добавилось цветное изображение, намного совершеннее стал его образный язык. Подобно тому, как современная кинокамера способна заглянуть в беспредельные просторы Вселенной и в тайны микромира, она дает возможность проникнуть и в глубины человеческой души, и в сложнейшие социальные процессы, происходящие в мире. Все это делает кино одним из наиболее эффективных и тонких идеологических инструментов в руках нашей партии.

В последние годы наряду с кино широкое развитие получило телевидение. В свое время высказывались суждения, что оно является чуть ли не противником кинематографа и может якобы даже вытеснить его. Жизнь показала, однако, что подобного рода опасения несостоятельны. Телевидение стало скорее союзником и соратником кино, в какой-то степени, может быть, соперником, но таким, который помогает кинематографистам оттачивать свое мастерство.

Подобное творческое содружество, несомненно, способствует и повышению художественного уровня телевизионного репертуара. Достаточно напомнить, что многие советские киностудии, среди них, конечно, и «Мосфильм», снимают картины по заказу Центрального телевидения и что некоторые из них уже получили широкое общественное признание. В наших условиях кино и телевидение развиваются и совершенствуются, взаимно дополняя и обогащая друг друга на путях творче-

ского соревнования. Лучшим доказательством этого является постоянный рост числа как телезрителей, так и посетителей кинотеатров.

Советское кино, как и прежде, работает на самую массовую аудиторию. Думаю, не ошибусь, если скажу, что чуть ли не каждый из двухсотпятидесяти миллионов советских людей, каковы бы ни были его профессиональные интересы, возраст и личные вкусы, является любителем кино — требовательным и благодарным. В залы наших кинотеатров приходят ежегодно пять миллиардов человек, еще больше людей видят фильмы по телевидению, к ним надо прибавить миллионы зрителей, смотрящих советские картины за рубежом. Какую же огромную ответственность за каждый кадр должны испытывать мастера нашего экрана!

И на сегодняшнем празднике можно по праву сказать, что наши кинематографисты стремятся выполнить свой партийный и творческий долг в меру своих талантов, своих дарований. Партия, народ знают это и по достоинству ценят.

Товарищи!

Современный этап коммунистического строительства выдвигает новые задачи перед всеми отрядами наших славных тружеников — рабочими, колхозниками, научно-технической и творческой интеллигенцией. Юбилей студии «Мосфильм» отмечается в знаменательное время, когда советский народ настойчиво и самоотверженно работает над претворением в жизнь величественных предначертаний XXIV съезда КПСС. Декабрьский Пленум Центрального Комитета партии глубоко проанализировал результаты первых лет и третьего, решающего года девятой пятилетки. Благодаря огромной целенаправленной работе партии, героическим усилиям советских людей в прошедшем году были достигнуты большие успехи в развитии промышленности, сельского хозяйства, в выполнении социальной программы съезда.

В то же время Пленум сосредоточил главное внимание на еще не решенных задачах, наметил новые рубежи развития советской экономики. Речь идет при этом прежде всего о необходимости дальнейшего повышения эффективности общественного производства, быстрейшего внедрения достижений научно-технического прогресса, совершенствования механизма планирования, всего делоуправления сложным народнохозяйственным комплексом. Решающее значение на данном этапе борьбы за выполнение и перевыполнение планов четвертого года пятилетки приобретают повышение творческой активности каждого труженика и каждого производственного коллектива, правильная организация социалистического соревнования.

Главная цель соревнования — развитие инициативы масс в борьбе за повышение производительности труда. Именно это выдвигается на первый план в Обращении ЦК КПСС к партии, к советскому народу, встретившем полное одобрение советских людей. Рабочие, колхозники, интеллигенция хорошо понимают, что первоосновой всех наших успехов, источником неуклонного движения вперед может быть только труд, что от выполнения и перевыполнения плановых заданий зависят рост могущества Советского государства, общественного богатства, темпы повышения уровня жизни народа.

Дело чести мастеров советского кино — внести свой достойный вклад в выполнение величественных задач, стоящих перед страной, творчески откликнуться на Обращение ЦК КПСС. Экран призван воспитывать уважение к людям труда, высоко поднимать авторитет тех, кто умеет работать вдохновенно, отдавая своему делу мысли и сердце. Кинематограф может и должен поддерживать и развивать стремление советских людей выполнять свой трудовой долг, вносить в работу творческое начало, сметку, изобретательность, инициативу. И нет сомнения, что работники кино успешно справятся с этой задачей!

Последние годы, как известно, ознаменовались крупными успехами внешней политики Советского Союза, всего социалистического содружества. Мировая обстановка заметно меняется в сторону разрядки напряженности, укрепления мира, безопасности

и дружбы народов, расширения международного сотрудничества. Еще прочнее становятся позиции социализма, всех сил, выступающих за национальное освобождение и социальный прогресс. Новым крупным шагом на этом пути явился недавний визит товарища Л. И. Брежнева на Кубу, получивший единодушное одобрение всего советского народа и вызвавший большой общественный резонанс у нас и за рубежом.

Понятно, конечно, что благоприятные перемены, происходящие на международной арене, все более широкое применение на практике принципов мирного сосуществования государств с различным социальным строем — это весьма сложный и противоречивый процесс. Империалистические круги, реакционеры всех оттенков, маоисты пытаются затормозить ход позитивных изменений в мире, воскресить обстановку «холодной войны». Все острее и многообразнее, все напряженнее становится идеологическая борьба между социализмом и капитализмом.

Трудно переоценить роль, которую играет советский кинематограф в борьбе идей. Кино было и остается одним из важнейших плацдармов идеологической битвы, кипящей в современном мире. Советские кинематографисты призваны последовательно выполнять свою революционную гуманистическую миссию: нести яркое, образное слово коммунистической правды, обнажать истинное лицо империализма и его лакеев.

Мы — сторонники расширения международных контактов во всех областях культуры, но ясно отдаем себе отчет в том, что кое-кто за рубежом не прочь использовать развивающееся сотрудничество для усиления атак на социалистический строй, на советский образ жизни. Необходимо поэтому сохранять высокую бдительность, решительно разоблачать ложь и лицемерие современного антикоммунизма, фарисейскую мораль буржуазного мира, вести широкое наступление по всему фронту идеологической борьбы. Мы уверены, что советский кинематограф и впредь будет на уровне этих высоких требований!

Дорогие товарищи!

Творческая работа мастеров культуры всегда находилась и находится в центре внимания партии и Советского государства. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» всесторонне рассмотрены состояние и перспективы развития кино, вскрыты имеющиеся недостатки, сформулирована четкая программа развития киноискусства на будущее.

Следуя принципам социалистического реализма, советские кинематографисты призваны правдиво, глубоко и ярко отразить нашу жизнь во всем ее многообразии, со всеми ее сложностями, острым взглядом художника увидеть в ней черты коммунистического завтра и страстно утверждать их могучей силой искусства.

Что это значит конкретно, если говорить о главном?

Это значит — раскрывать величие и героизм наших дней, утверждать идейные и нравственные ценности нашего общества, советский образ жизни, правдиво показывать моральную красоту и благородство советского человека — строителя коммунистического мира.

Это значит — воспитывать советских людей в духе высокой ответственности перед обществом, коллективизма, организованности и дисциплины, в духе беззаветной преданности революционным традициям, идеалам марксизма-ленинизма.

Это значит — воплощать на экране идеи дружбы народов, патриотизма и интернационализма, приобщать советских людей, особенно молодежь, к лучшим образцам мировой культуры прошлого и настоящего, раскрывать ее гуманистические, прогрессивные начала.

Это значит — смело вскрывать недостатки и отрицательные явления в нашей жизни, решительно бороться против всего того, что мешает движению советского общества вперед, уводит в сторону от коренных задач строительства коммунизма.

Наше время необычайно интересно для художника. Поистине неисчерпаемы возможности, которые открывает оно перед писателем, режиссером, актером, каждым творче-

ским работником, искренне стремящимся помогать партии и обществу в формировании человека коммунистической мысли и дела, высокой нравственной красоты и благородства, интернационалиста, осознающего себя хозяином своей страны, ее настоящего и будущего.

Широчайший простор для творческого новаторства, для проявления самобытности дарований и талантов открывает метод социалистического реализма. Он обязательно предполагает постоянный поиск новых выразительных средств, отвечающих духу времени, нашей революционной эпохе. Справедливость этого подтверждают наиболее значительные произведения киноискусства, в том числе созданные и на вашей студии.

Однако поиски новых средств выражения отнюдь не должны превращаться в самоцель, в некое плавание «без руля и без ветрил» по безбрежным просторам океана искусства. Искусство социалистического реализма имеет свои берега — четкие классовые принципы, определяемые его высокой миссией: оно призвано помогать партии в ее великой борьбе за коммунистическое преобразование мира.

Мы решительно выступаем против того, что приносит вред человеку труда, против унижения личности, против смакования грязи и подлости, против искажения жизненной и исторической правды. Столь же решительно мы выступаем против аполитичности, против чуждых нам настроений и вкусов. Мы откровенно критиковали и будем критиковать фильмы, отмеченные штампом ремесленничества, фальши, с которыми, к сожалению, еще приходится встречаться на нашем экране. Видимо, надо подходить с большей мерой требовательности ко всем участкам кинопроизводства, держать под контролем все его стадии, строже спрашивать с тех, кто дает новым фильмам путевку в жизнь.

Высшим критерием, которым руководствуется партия в оценке произведения искусства, в том числе того или иного фильма, являются идеалы коммунистического общества, марксизма-ленинизма, благо советских людей и всего трудящегося человечества. С этих принципиальных позиций мы говорим советским художникам: дерзайте, творите на благо народа! Мы рады каждому произведению искусства, в котором художник правдиво отразил нашу славную историю, наше бурное и прекрасное время.

«Миллионы зрителей, — отмечал Л. И. Брежнев,— ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Дорогие друзья!

В жизни как отдельного человека, так и целого коллектива день, когда ему вручается высокая государственная награда, остается в памяти как яркое торжественное событие. Хочется выразить уверенность, что награждение студии «Мосфильм» станет новой знаменательной вехой на творческом пути вашего славного коллектива, всей советской кинематографии!

Две самые высокие награды Советского государства — орден Ленина и орден Октябрьской Революции — это не только оценка больших заслуг «Мосфильма» перед советской культурой, но и призыв к новым творческим усилиям, к достижению более высоких рубежей, к созданию фильмов, достойных всенародного признания. Позвольте пожелать вам, дорогие товарищи мосфильмовцы, новых больших успехов в вашей работе, которая так нужна нашей партии и нашему народу.

В. Кичин

Наш товарищ — кино

Четыре встречи на ЗИЛе

Идет определяющий год пятилетки.

Он набрал разбег сильно и стремительно, подхватив эстафету года третьего, и газетный лист, заполненный сообщениями о новых и новых трудовых победах советских людей, отмечает его деловой ритм.

Результаты созидательного труда советского народа в 1973 году получили высокую оценку партии и правительства. Но прекрасная традиция, ставшая законом нашей жизни — поистине всенародная забота о постоянном росте могущества и благосостояния нашей Родины,— не оставляет сомнений в том, что в определяющем году пятилетки будут взяты новые рубежи, достигнуты новые успехи на всех фронтах мирного строительства.

Для этого есть все основания. Добрые перемены в отношениях между государствами с различным социальным строем, дальнейший рост международного авторитета нашей партии и нашей страны, активная, инициативная международная политика КПСС, осуществляемая в тесном единстве с братскими странами, — все это, вопреки изощренным попыткам иных ревнителей холодной войны на Западе вернуть политику конфронтации и недоверия, вселяет в каждого советского человека уверенность в прочность мира на планете, создает благоприятные условия для созидательного труда.

Все созданное народом принадлежит народу. Впервые в истории трудовой человек по-хозяйски распоряжается своими богатствами, сам ставит себе новые, все более сложные и увлекательные задачи, требующие и высокого мастерства и творческой инициативы. И выполняет их, опережая собственные планы. Множится число людей, завершивших еще на пороге 1974-го свою личную пятилетку. Страна узнает все новые имена героев труда, на них равняется, у них учится. «Все, что сегодня достигнуто,— плод ваших, дорогие товарищи, поистине золотых рук, вашего пытливого ума и творческих усилий». Эти слова Обращения Центрального Комитета КПСС к партии, к советскому народу стали мобилизующим призывом к новым победам. «Даже самый детальный план,— говорится в Обращении,— не может учесть полностью всех богатейших резервов социалистической экономики, которые могут быть дополнительно вскрыты и использованы благодаря творческому подходу к работе, широкому развитию инициативы, повышению организованности и ответственности каждого коллектива, каждого работника».

Творчество масс вводит в действие все новые резервы экономики.

Реальный вклад искусства в выполнение грандиозных задач пятилетки — выявление резервов человеческих, тех прекрасных духовных богатств нашего народа, которые являются неисчерпаемым источником творческого вдохновения художника и которые, получив воплощение в произведениях подлинного искусства, взволнованного и искреннего, в свою очередь, рождают новый творческий импульс у читателя, зрителя, слушателя, становятся высоким стимулом для труда еще более вдохновенного и самоотверженного.

В этом мощном благотворном взаимовлиянии — корни того прочного союза труда и искусства, который стал реальностью, традицией, законом творчества в социалистическом обществе. Искусство вносит свою деловую лепту в общий созидательный труд народа, в едином строю с ним решает важнейшие задачи нашего времени. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» отмечается роль советского кино «в деле коммунистического строительства, формирования мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей...». И как одно из важнейших дел кинематографа подчеркнуто его участие в формировании «поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество». Иными словами, искусство призвано принимать действенное участие в *главнейших процессах современности*.

«Впереди много дел — сложных и ответственных,— говорится в Обращении ЦК КПСС к партии, советскому народу.— Ленинская партия глубоко верит в великую творческую энергию нашего народа, который способен преодолеть любые трудности на пути к цели. А цели у нас благородные и гуманные — процветание Родины, благополучие и счастье всех советских людей».

Благородны и гуманны цели и у нашего искусства, которое служит утверждению мира и счастья на земле, утверждению идеологии коммунизма — как общества самого совершенного и справедливого из всех, что рождала история. Благородны и гуманны цели той постоянной, неослабевающей борьбы, которую ведет советское искусство,— борьбы за коммунистическое мировоззрение, коммунистическую мораль, коммунистическую нравственность, за советский образ жизни, против попыток извратить и оклеветать незыблемые принципы марксизма-ленинизма, против идеологии насилия и жестокости, политики растления человеческих душ, против всего того, что мешает великому созидательному порыву народов, строящих новое общество.

С высоты задач, стоящих перед всем нашим обществом, судят советские люди произведения и самого массового из искусств, кинематографа, будь то масштабная киноэпопея или лирическая комедия, «современная хроника» или историческая драма. В любом жанре зритель ищет зрелость мысли, зерна идей, способных увлечь, воспламенить, побудить к размышлениям.

В наши дни, когда технический прогресс обеспечил искусству невиданные в истории «тиражи», многократно возросла ответственность художника, говорящего сегодня, без преувеличения, со всей планетой. Космического масштаба величинами оперирует статистика нашего киноискусства. 5 миллиардов посещений кино в год по стране — эту цифру привел в своем выступлении на Всесоюзном совещании работников кино председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии Ф. Т. Ермаш. Мы вправе ею гордиться.

Легко продолжить расчеты и вычислить, что, имея в виду полуторачасовую продолжительность сеанса, в киноэалах страны советские люди проводят 7—8 миллиардов часов ежегодно. И тогда мы обязательно придем к вопросу о том, *как* проходят для них эти миллиарды часов, дают ли они те «духовные ценности, обогащающие жизнь», к созданию которых призывало советскую интеллигенцию Обращение ЦК КПСС.

...В первые дни четвертого года пятилетки мы пришли на одно из ведущих промышленных предприятий столицы, Московский автозавод имени Лихачева. Встречаясь с любителями кине-

матографа — с ним у автозаводцев давняя и прочная дружба,— мы хотели не только узнать мнение наших собеседников о тех или иных фильмах последнего времени, но, главным образом, отчетливее понять, в какой мере обширный поток кинопроизведений, выпускаемых студиями страны, способен удовлетворить духовные запросы современного зрителя. Провести своеобразную рабочую «кинолетучку».

«Содружество труда и искусства» — эти слова, вынесенные в афишу Дворца культуры ЗИЛа, наиболее полно характеризуют всю систему многообразных взаимоотношений автозаводцев с искусством и его людьми. Дворец культуры регулярно принимает на своей сцене актеров и режиссеров кино и театра, литераторов и музыкантов, работников телевидения; они частые гости рабочих общежитий. Крупнейшие творческие коллективы столицы считают честью показать свои новые работы на сцене, на экране Дворца культуры ЗИЛа. Содружество давно переросло в сотрудничество — рабочие завода входят в состав худсоветов киностудии «Мосфильм» и Московского театра сатиры, ведущие мастера кинематографа являются почетными членами лучших заводских коллективов, им присвоены высокие звания ударников коммунистического труда. Стали хорошей традицией диспуты, обсуждения новых фильмов и спектаклей — творческие встречи с работниками искусства собирают полные залы.

Первой и главной нашей просьбой ко всем собеседникам было — вести разговор откровенный и прямой. Мы ни в коем случае не стремились как-либо корректировать этот разговор, сообразуясь с редакционной точкой зрения на те или иные явления советского кино. Отсюда — в известной степени пассивная роль корреспондента: вдаваться в какую-либо полемику, предлагать собственные оценки фильмам — все это на этот раз не входило в нашу задачу. Точность записи обеспечивал магнитофон; редакционная обработка диалогов, бесед и споров сводилась лишь к некоторым сокращениям (что, увы, было неизбежно: беседы продолжались часами, и отчет о них грозил перерасти все возможные для журнала размеры) и — иногда — к композиционным перестановкам, в целях большей стройности повествования. Записи абсолютно достоверны во всех своих деталях; размышления, суждения, оценки, система доказательств, примеров, литературные и иные ассоциации — все это принадлежит нашим собеседникам.

Не все представляется бесспорным в этих оценках и суждениях. Произведение искусства, способное затронуть глубоко и серьезно волнующую, актуальную проблему, неизбежно вызывает мнения различные, порою противоречивые. Но каждое из этих мнений, если оно обдумано и аргументировано, является благодарным материалом для осмысления и заслуживает самого пристального внимания художника, кровно заинтересованного в прямых и непосредственных контактах с теми, для кого он творит — со своими зрителями.

Эти записи помогут читателям журнала полнее и отчетливее представить себе аудиторию, с которой ежедневно, ежечасно, в десятках тысяч кинозалов страны встречаются советские кинематографисты. Люди разных возрастов и профессий, размышляя о любимом искусстве, его путях и судьбах, его мастерах, его удачах и просчетах, нарисовали попутно, как нам кажется, своеобразный коллективный автопортрет сегодняшнего кинозрителя — такого, каков он есть, на современном уровне его знаний и запросов, эрудиции и требовательности.

Начистоту? Начистоту!

Наши встречи на заводе имени Лихачева имели свою предысторию.

Некоторое время назад мосфильмовцы привезли на суд своих друзей с ЗИЛа новый фильм «Мачеха». После просмотра в переполненном зале Дворца культуры состоялось обсуждение, свидетелями которого стали миллионы зрителей популярной телевизионной программы «Кинопанорама». Поэтому мы не будем касаться подробностей этого вечера, вспомним лишь о том, как взволнованны, как единодушны были участники обсуждения:

фильм получился трогательным и чистым, спасибо его создателям, спасибо замечательным актерам, режиссеру, композитору...

Критических голосов было немного. И среди них — выступление молодого слесаря Сергея Селиверстова, который, согласившись с тем, что фильм добр и трогателен, сказал и о том, что есть в нем определенная доза рассчитанного мелодраматизма, что щедро используя краски, испытанные в других фильмах, авторы словно бы задались целью специально разжалобить зрителя.

Потом выступала Татьяна Доронина, исполнительница главной роли в фильме. Она темпераментно доказывала, что человек — всегда человек, и нельзя людей делить по жанрам — этот, мол, герой мелодрамы, этот — трагедии.

Конечно же, актриса была права: люди по жанрам не делятся.

А вот фильмы — делятся.

И об этом как раз говорил Селиверстов. Говорил о жанре мелодрамы, что так нужен и любим всеми, но где так легко перейти те неуловимые границы, за которыми мелодрама становится переизбыточной, чувство — чувствительностью, а печаль — слезливостью. И еще говорил о том, как важно, чтобы каждая встреча с художником была о т к р ы т и е м новых граней его таланта, новых его раздумий о жизни, новых, всегда новых, ибо и жизнь-то не стоит на месте и нельзя дважды войти в одну и ту же реку...

В общем, оба — правы. Потому что говорили о разном. Не поняли друг друга. Точнее, Доронина не поняла своего собеседника или, может быть, не захотела понять.

...Во Дворце культуры — маленький праздник: приехали кинематографисты. Приподнятая, чуть торжественная атмосфера «премьеры». «Вы — наши первые судьи»,— с понятным волнением произносят гости. Первые! Это ответственно. Твоего слова ждут х у д о ж н и к и. Они волнуются, они твои гости, и так хочется, чтобы фильм понравился, чтобы не был омрачен п р а з д н и к.

Хорошие слова говорят в таких случаях почти всегда. Это знают и кинематографисты и зрители. Но вот к а к и е именно — к этому стоит прислушаться специально.

Сопоставим два обсуждения, две стенограммы диспутов, состоявшихся недавно во Дворце культуры ЗИЛа. Каким именно произведениям были посвящены обсуждения, сейчас неважно; важнее — то обстоятельство, что оба произведения посвящены жизни рабочего человека, так или иначе отражают главную тему современности.

Две стенограммы. Как любые стенограммы, они дают весьма приблизительное представление о кипении страстей, о «температуре» диспутов. Посмотрим — о ч е м говорили выступавшие.

— Фильм мне понравился. Здесь показана проблема любви. Проникновенно прозвучали слова песни Роберта Рождественского, а я его люблю. Хорошо показаны пейзажи...

— Мы привыкли видеть картины, где есть «треугольник»: он — она — он. И по ходу действия выясняется, кто из них хороший, а кто плохой. В данном фильме мы с вами можем обратить внимание, что впервые, может быть, показан «треугольник» людей, которые все оказались хорошими.

— Да, все герои хорошие. И в конце концов их жалко, особенно Лещу. Но любовь есть любовь.

— Я также хочу отметить, что очень хорошие пейзажи и красивая любовь в фильме. Мне очень понравился показ порта, кораблей, моря, это производит большое впечатление...

Съемочная группа, по-видимому, могла быть довольна. Фильм приняли тепло, хвалят.

Другая стенограмма.

— Смотрел я внимательно и думал о том, что же это такое — доброта. Я лично так понимаю: доброта должна быть в нашей жизни обязательно, но доброта требовательная, глубоко человечная и боевая.

— Вот такая ситуация, товарищи. Сложная ситуация, и не переборщили ли автор и актеры? Нет. Рвачество — это такое явление, которое, к сожалению, еще существует в жизни, это еще сегодняшний день. А потому и разговор о подобном в искусстве, безусловно, нужен.

— Я сама попала в свое время в такую ситуацию. Но дело не в этом. То, что мы видели, нельзя рассматривать только как историю о вымогательстве, моральной нечистоплотности — это было бы слишком узко... Я поняла главное: когда борются за права и честь одного человека — то это значит, борются за всех...

Как видите, уровень обсуждения далеко не одинаков. Но аудитория тут ни при чем — в обоих случаях зал Дворца культуры заполняли зиловцы. Аудитория, как говорят, стабильная. Уровень разговора продиктовали сами произведения.

Одно из них немедленно пробудило интерес к анализу жизни. Здесь каждый зритель компетентен, ибо говорит о своем, использует собственный опыт в качестве аргумента. И характерно: сначала заводит речь о жизненной проблеме, затронутой произведением, и лишь потом уже — о деталях воплощения. Причем — не всех. Тех, что помогают или, наоборот, нарушают его идейно-художественную концепцию.

В другом концепции-то и не обнаружилось. Поэтому говорили взволнованные слова о красивых пейзажах. И даже новаторство попытались отыскать — треугольник, где все герои положительные.

Нет нужды, впрочем, заниматься длительными исследованиями, дабы доказать, что зрительские аплодисменты не всегда равнозначны зрительской оценке.

Полезнее — беседы после праздника, когда отшумела премьера.

С любителями кино я хотел поговорить и о хорошем и о плохом. Приготовил список картин последнего времени, которые, как мне показалось, могли дать повод для интересных размышлений. Списка, впрочем, не навязывал, даже не показывал никому, держал про запас, а потом понял, что он не понадобится.

Хорошие картины помнят все, плохие же, к моему удивлению, мало кто видел. Интуиция у них, что ли? Впрочем, об этом разговор тоже еще впереди.

А пока...

Встреча первая

Сергей Селиверстов. 21 год. Тот самый молодой слесарь, что выступал на обсуждении фильма «Мачеха».

На заводе недавно — пришел, демобилизовавшись из армии. Еще раньше — работал в Донбассе, там же и овладел профессией, вечерами учился в театральной студии в родном городе Кадиевка, немного писал для местной газеты. Теперь готовится к сдаче на 5-й разряд, ремонтное дело любит («всегда аварийная ситуация, всегда нужно что-то придумывать...»). Любит и кино, настолько, что мечтает стать сценаристом. Сдал экзамены на заочное отделение ВГИКа. Теперь изучает основы сценарного мастерства — в институте, на заводе — жизнь. «Такой современный парень», как любит писать молодежная пресса: модная бородка, модный силуэт костюма. Возглавляет «Комсомольский прожектор» корпуса. Корпуса же на ЗИЛе — под стать иному заводу.

Начинаем все с той же «Мачехи».

— Давайте, Сергей, уточним ваше отношение к этому фильму.

— Что ж, там есть, конечно, свои достоинства. Характер героини хотя бы — по-настоящему народный, национальный характер, это у нас сейчас не часто на экране бывает. Не назовешь же характерами те персонажи, что ходят в фильмах «Это сильнее меня», «Молодые», «Нюркина жизнь» или «По собственному желанию»! И все-таки я уж заранее знал, чем кончится дело... А характер есть — он и запомнился.

Мне, правда, больше по душе характеры, которые не просто добрые чувства пробуждают, а — к действию зовут. Вот как Трубников из «Председателя». Тоже ведь очень русская натура, так? Мужик до мозга костей. Это мужицкое начало в нем мне очень понравилось. Очень точно выписано у Нагибина и Ульяновым сыграно. Хватка мужицкая. Хозяйственность. Посмотрите, как это сделано: вот сто граней в человеке, попробуй все показать, никакой пленки не хватит. Художник отбирает те грани, которые важны для

образа. Скажем, десять граней. Остальные — это будет, как у Хемингуэя, 7/8 айсберга. Если отбор правильный — будет образ, все остальное домыслится. Вот в «Председателе» сложнейшая судьба выведена, но я в ней очень многое домысливаю. Не показан герой воюющим, не показан в детстве, в будущем не показан, в преклонном возрасте. Все это мы уже сами про Трубникова знаем — по логике образа. Но зато показано главное, и я понимаю: вот он, Егор Трубников, человек, коммунист, он знает, чего он хочет, и умеет добиваться. Я все это понимаю. Отбери мне не те краски — я бы не понял.

А ведь сколько у нас уже председателей было на экране — не счесть. Запомнился — Трубников. Человек!

Я это к тому, что сейчас все больше по профессиям ударяют. Фильм о шахтерах — «Антрацит». Фильм о ремонтниках-корабелах — «Это сильнее меня». Фильм о врачах «скорой помощи» — «Дела сердечные». Фильм о трамвайной кондукторше и о том, какая это не удовлетворяющая человека профессия — «Нюркина жизнь». Такой «производственный жанр» — уж и термин появился. Но только я этого не понимаю.

— Ну, в этом, Сергей, я думаю, мы все согласны: фильм о профессии только — малоинтересная вещь. Разве что в документалистике, так там свои задачи. Но не бывает человек в н е своего дела. Это же среда, в которой он живет, то, чем живет, о чем думает и спорит. В «Твоем современнике» речь идет бог знает о чем, о каком-то каэтане, но это не мешает нам и волноваться и сопереживать и, главное, соотносить увиденное с жизнью — проблема найдена актуальнейшая — нравственная проблема, а нравственность у нас общая, независимо от профессии.

— И Трубникова из его колхоза не вырвешь. Только это уже совсем не «производственный жанр». Знаете, сейчас очень много фильмов про физиков, про ученых, где с экрана так и сыплются тирады о кулонах, нейтронах, протонах... Я сижу, я толком этого ничего не знаю, да и герои не станут для меня физиками, если толкнут пару формул. И вот — фильм «Монолог». Тоже — об ученом. Я не помню сейчас, но, по-моему, Сретенский ни о чем таком не рассуждал. Если и расуждал — то там это не главное. А перед нами все-таки ученый. Прежде всего — ученый.

— Как же это получилось, по-вашему?

— А вот разберем первооснову слова «ученый». Он жизнью ученый. Не университетами, жизнью прежде всего.

— Ну, так ведь это можно сказать и о рабочем.

— Правильно. Но ведь, понимаете... В науке, да еще в наши дни, нельзя быть только эмпириком. Зато вот жизненной мудрости никаким теоретическим базисом не заменишь. Вот возникла жизненная проблема перед стариком Сретенским — и приходится ему... ну, не отказываться от всего своего опыта, а как бы отодвигать его в сторону. Потому что жизнь ставит его перед проблемой, где у него н е т опыта. Но наука же учила его честности, полноте самоотдачи, бескомпромиссности. Получается у нас какой-то, понимаете, комбинированный опыт — человеческий и научный. В сугубо индивидуальной, неповторимой комбинации. Одно дополняет другое. И потому — живой человек, со своими сомнениями и страданиями, ошибками и жизненным опытом.

Очень точно, по-моему, этот фильм отражает то, как складываются сейчас у нас отношения между поколениями, старшим и младшим. Мы хорошо живем сейчас, нас не удивишь ни полетами в космос, ни лазерами. Нечем удивлять, вот мы какие люди стали... Перестали удивляться внешнему миру, заглянули в себя, друг к другу пригляделись — целые миры неоткрытые. Я знаю, что для своего отца я интереснее стал, чем мой старший брат. И отец для меня интереснее. Вижу в нем не только близкого человека, который больше, чем кто-либо, понимает меня. Просто — интересного человека. Иной раз ловлю себя на мысли, что слежу за тем, как он меня воспитывает, представляете? И это тоже — удивительно интересно.

— Ваш отец... он кто?

— Он на пенсии сейчас. У него отличная биография, хватило бы на троих таких, как я. Он прошел войну, был партийным работником, журналистом, рассказчик отличный. Тоже завзятый «киношник».

Приглядываются друг к другу поколения. С интересом. И с уважением. А ведь и об этом уже были фильмы. Декларировали: мол, доверяйте молодежи, и все будет хорошо, и никаких конфликтов, они нас понимают и мы их, и отлично. Все правильно, только чувствуешь, что это тебе просто сентенции такие выдают с экрана. У Габриловича в «Монологе» другое. Здесь интонация времени, нашего именно времени, уловлена очень точно, понимаете? И поэтому так о многом хочется думать.

— Сергей, а если честно... Часто это бывает, когда после фильма хочется думать?

— Нет. Не часто.

— Ну да, я вам сам вроде бы подсказал ответ...

— Я вот сидел, знал, что скажу «нет», но уже готовил ответ — «почему». И вот что я придумал. Бывает, что кинематограф обгоняет своего зрителя. Это понятно, художник быстрее воспринимает то новое, что в жизни еще только зарождается. Острее чувствует «болевые точки». Выстраивает увиденное, прочувствованное в систему образов, в фильм...

— Слушайте, а вы не идеальную схему сейчас разрабатываете?

— Не знаю, возможно. Во всяком случае, так должно быть. На то он и художник, чтобы чувствовать время, понимать, что времени нужно и что в нем главное. Если же не понимаешь, не чувствуешь, надо иметь мужество признаться: я не готов сейчас к современной теме. Не созрел для нее.

Сейчас много появилось фильмов формально на «рабочую тему». Таких, где были бы заложены собственные, выношенные раздумья художника, можно по-прежнему по пальцам перечесть. А раз нет мыслей у автора — о чем же думать зрителю?

Я вообще-то «киношник» до мозга костей. Но по-настоящему за живое, как говорится, меня задел в последнее время все-таки театр. Видели «Сталеваров» во МХАТе? Вот. Тоже — рабочая тема. Самая что ни на есть производственная. Ну, а по признаку «профессионального» разделения тем в искусстве — что мне там может быть интересного? Я ж слесарь, не сталевар. Мне б тогда через дорогу, в другой театр, где про слесарей пьесу ставят.

Нет, иду на «Сталеваров». На сцене спорят — а после эти самые споры продолжаются в цехе. Речь-то о главном — что нам сегодня мешает быть честными перед самими собой, перед делом своим? Вот приходилось вам сталкиваться с такой дилеммой: либо оставайся максималистом, либо покриви душой, зато — ты в дамках?

Я работаю в службе механика. Ремонтник. Скажем, авария на линии. Мастер, мой старший товарищ по производству, просит у начальства: дайте мне неделю, мы не только аварию ликвидируем, но и то отремонтируем, что на честном слове работает, вот-вот из строя выйдет, тащится за нами хвостом. Ему дают три дня на срочный ремонт поломанного агрегата, и не больше. А хвост — он продолжает тащиться. Надо гильзы выдавать, понимаете? Кто-то же должен отвечать за недоданные гильзы? Сегодня отвечать. А завтра — поживем, увидим. Мне еще не приходилось быть ответственным за подобные вопросы; конечно. Решают мастера, механики... Но я не знаю, как бы поступил на их месте. И как бы поступил на месте Лагутина. Здесь о многом думать надо. Взбудоражил же — спектакль МХАТа.

Кино такой «пищи для ума» не давало давненько, надо признать. Не помогало нам в людях разобраться, да и в самом себе тоже. У каждого ведь свой резон есть. Один хочет заработать, и его легко понять, у него семья. Другому — одеться хочется, съездить куданибудь. Мало ли причин? Он и на сверхурочные согласен, он по ночам согласен работать. А третий тоже готов по ночам работать — но уже просто чтобы пустить линию в срок.

Я сейчас готовлю статью для «Московского автозаводца». Как раз об одном парне хочется

рассказать — за кого я его сначала принял и кем он потом для меня стал.

Когда познакомился только, думаю: ну что за настырный человек, все ему нужно, всюду лезет... У него фамилия Никóтин, Виктор Никóтин, так ребята даже ударение перенесли на третий слог.

И только потом я разобрался, что это за парень. Прозвище за ним осталось, но это уже так, к слову. У него взгляд, ну, как бы вам сказать,— хозяина. Все его касается. Он до хрипоты спорить будет, и аргументация у него, надо сказать! Он же слесарь шестого разряда. И знаете, когда я отказался от своего первого впечатления о Викторе? Как только подумал: все ему нужно, а вот мне почему-то ничего вроде бы не нужно? Это ж плохо? Конечно, я тоже могу кого-то поддержать, выступить против могу, но так, как Виктор болеет за производство, не видя в этом никакой корысти, — это просто поразительно.

Такое узнавание человека — процесс, надо сказать, увлекательный. Самый благодарный материал для искусства. А если человек дельный — у него всегда есть чему поучиться, Все мы, через искусство, к людям чуткое, понемногу сами становимся лучше...

Встреча вторая. За круглым столом

Стол был «модерный», низенький, четырехугольный, но с закругленными боками. С таким столом никогда не знаешь, где наткнешься на угол. Он очень неправильной формы. Он стоял посреди репетиционной комнаты Дворца культуры, и вокруг уже были приготовлены мягкие кресла. Кусочек уюта посреди пустого гулкого пространства.

По просьбе редакции режиссер Дворца культуры Александр Александрович Филистеев собрал за четырехугольным круглым столом членов дворцового Совета по кино.

Начальник ОТК завода Юрий Наумович Сагалович.

Наташа Листикова, инженер.

Юрий Игонин, водитель электропогрузчика, член художественного совета киностудии «Мосфильм».

Юрий Беляев, историк, постоянный автор страницы, посвященной искусству, в газете «Московский автозаводец».

К о р р е с п о н д е н т «ИК». Мне хотелось бы обратить ваше внимание на то, что в последние годы искусство, кажется, всерьез обратилось к анализу тех новых черт и явлений, которые несет с собой эпоха научно-технической революции. На смену «лирикам» и «физикам», на смену мятущимся аксеновским «мальчикам» пришел новый герой, который явно поколебал представление о «прагматизме» как о черте сугубо негативной. Я думаю, это, действительно, новый герой, а не случайный гость в искусстве,— его появление продиктовано жизнью, да и заявил он о себе очень решительно и сразу в нескольких, очень разных, и все же родственных по самому характеру проблематики произведениях. Чешков в пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны». Семен Бобров в фильме В. Черных и А. Сахарова «Человек на своем месте». Лагутин в пьесе Г. Бокарева «Сталевары». О них уже многое написано и сказано, вряд ли стоит сейчас возвращаться к спорам о самом этом герое. Хочу попросить вас высказать мнение о новом явлении в искусстве с точки зрения задач, перед искусством стоящих.

Ю. И г о н и н. Мне часто приходится слышать, что, мол, искусство призвано отражать, что искусство — зеркало. Не уверен. Зеркало может отражать и каркас нового здания, и строительный мусор, что на всякой стройке неизбежен. Искусство не может быть сравнимо с зеркалом хотя бы потому, что творит-то его живой человек, рядом с вами живущий, он воюет за что-то и с кем-то, он пристрастен.

Бывает, посмотрят фильм, спектакль, и скажут этак безапелляционно: все это ерунда и выдумка, у нас в цехе такого не бывает. Спросишь: а что, собственно, выдумка, чего у нас не бывает? И выяснишь: вся загвоздка в том, что пуговицы на комбинезоне у героя не так пришиты.

Поэтому я и не понимаю тех, кто, посмотрев фильм «Человек на своем месте», тут же начал подсчитывать, а сколько подобных пред-

приятий у нас есть в реальности. И корить героя за его удачливость. А ведь выведен герой, на которого хочется равняться. И я уверен, сценарист отлично знал, что в чем-то идеализирует и героя и окружающую его обстановку, знал, но делал это сознательно, чтобы вызвать споры, желание засучить рукава и работать. Работать, чтобы идеал стал реальностью.

Нет, я приветствую появление такого героя — делового человека с хорошей трудовой смекалкой, принципиального, жесткого, если этого требует дело. Пора нам перестать быть добренькими за счет государства.

Ю. Сагалович. Но ведь вот в чем беда. Вот этот пример, когда искусство — кино, театр — взялось за труд проанализировать явление молодое, в жизнь только еще входящее, утверждающееся — это же скорее не правило, а исключение.

А ведь отстаивать новое, передовое, утверждать его в жизни, помогать преодолеть психологические барьеры, которые всегда стоят у него на пути,— это же реальная работа для искусства. Особенно такого массового, как кино. Это уже — не легкое отдохновение, это дело, важное, государственное — воевать за прогресс.

Только почему же не кино первым поставило все эти вопросы? Если мне не изменяет память, сначала появился Чешков, герой пьесы Дворецкого. Появился в театре. Потом телевидение сделало фильм по спектаклю на Малой Бронной, показало его десяткам миллионов своих зрителей. А уж потом слышу — сейчас закончен кинофильм о Чешкове. Понимаю, что это, наверное, будет другое произведение другого искусства. Но все же — это ведь повторение пройденного. Кино, самое массовое — и вдруг в арьергарде!

Корреспондент «И К». Мне хочется вступиться за кино. Да, конечно, в данном случае оно оказалось позади, хотя, надо думать, каждое новое прочтение даже знакомого драматургического материала может быть интересно по-своему. И фильм «Здесь наш дом», я его уже посмотрел, предлагает нам свою, во многом отличную от пьесы, постановку проблемы. Так что не будем торопиться с выводами*. Ведь сумел же снискать самую широкую популярность фильм «А зори здесь тихие...», хотя и появился, как известно, после повести в журнале «Юность» и спектакля Театра на Таганке. Наконец, есть и в наши дни примеры, когда кинематограф первым разведывает тему. Вспомните о необычно масштабном решении темы войны в фильме «Освобождение». И первую попытку проследить средствами искусства историю советской космонавтики предложило опять-таки кино — я говорю о фильме «Укрощение огня».

Но в целом ваш упрек кинематографистам, наверное, придется принять. Не так уж много таких фильмов, в этом вы правы.

Ю. Сагалович. Тут дело, конечно, не в этом, кто первый. Есть прекрасные фильмы, но и серости на экранах невероятно много. На кинопремьерах частенько атмосфера уж такая благостная, что просто тревожно становится: неужто кино свою боевитость порастеряло?

Н. Листикова. И все-таки какая-то несамостоятельность в кино сейчас есть! Едва ли не каждый второй фильм — экранизация. Ну, я понимаю, экранизировать классику. Но в современной-то жизни, неужели нельзя идти самостоятельным путем? Посмотрите: на одном и том же драматургическом материале делается спектакль, потом телефильм, потом кинофильм. И все это едва ли не за один год.

Меня это вот почему задевает. Разворачиваешь газету... Революции в технике, революции в сознании, революции в хозяйствовании... Бурный век! Всеобщий интерес к политике, к науке, к искусству, к истории. Информационный взрыв, «акселерация», стрессы... Перемены в международных отношениях. Проблем в мире — хоть отбавляй. А тут идешь в кино, и видишь... Только что посмотрели мы с Юрой кинокомедию «Нейлон 100%». Шли с опаской, но, признаться, ничего

* К разговору о фильме «Здесь наш дом» редакция предполагает вернуться специально.

подобного не ожидали. Честное слово, трудно сочинить что-нибудь более надуманное и менее похожее на реальность. Ну, вся эта история с нейлоновой шубой, возможно, она могла бы стать поводом для сатирического обозрения. Но нет там сатиры. Это же злой жанр — сатира.

Ю. Беляев. ...И прицельно точный. А тут — все мимо.

Н. Листикова. Странные какие-то персонажи, ни один не узнается, не вызывает ровно никаких ассоциаций с тем, что встречается в жизни. Хотя в жизни все это есть — и спекулянты и деляги, только они другие совсем.

И самое главное, мне кажется, все это не так уж безобидно. Ну, вышел еще один неудавшийся фильм, погоревали, и будет. Но ведь фильм-то оставит свой след. И более всего — в душах подростков. Это же необыкновенно восприимчивый возраст, а кино — авторитет огромный, раз показывают, значит, стоит того. Цветное, широкоформатное, актриса симпатичная, актеры популярные. Одно из первых впечатлений сознательной жизни... А фильм с таким уровнем мышления, что, ей-богу, стыдно за уважаемых людей, в нем занятых. Как можно с подобным «кругом раздумий» о жизни к зрителю выходить — я понять не могу.

Ю. Беляев. Автор «Сталеваров» Г. Бокарев в одном из интервью сказал: я в настоящее время могу писать только о рабочем классе, потому что только его знаю достаточно хорошо. Очень верно.

Режиссер Басов когда-то поставил «Битву в пути», «Тишину». Фильмы, которые заставили о себе говорить. «Битва в пути», по сути дела, в какой-то степени предваряла появление тех героев, которые нас сегодня так занимают.

Как же это произошло, что человек талантливый и наблюдательный (я это знаю и по его актерским работам) вдруг словно «выключился» из реальной жизни, и теперь ему кажется достойной внимания история уровня «Нейлона»? Чем вообще объяснить, что молодой режиссер, который ярко заявил о себе своей первой картиной, нередко потом тускнеет от фильма к фильму, как тот мифический герой, которого оторвали от земли? Ведь бывает и так? Словно утрачиваются какие-то живые нити, связывающие его с волнениями и заботами нашего времени. Может быть, дело все в той же истине — человек может говорить хорошо и убедительно лишь о том, что знает?

Ю. Сагалович. О рабочем человеке немало картин. А всерьез почти говорить не о чем. Я помню, какую гордость за свою профессию вызвал у меня в свое время фильм «Большая семья». Без высоких слов, без выспренности — а ведь гимн рабочему человеку, не меньше. Волновал до слез. Лица старого Матвея Журбина в финале — вовек не забуду.

Эта гордость за свое рабочее дело — ох, как нужно сегодняшним нашим молодым ощутить ее, понимаете, прочувствовать, понять сердцем, а не разумом только!

Я говорю об этом потому, что сам начинал рабочим пареньком, прошел этот путь, и еще потому, что много у нас по-настоящему прекрасных рабочих семей, целых династий, где и профессиональная гордость живет и дух настоящего творчества.

Когда же мы ощущали вот эту атмосферу рабочего творчества, рабочей гордости в кино? Та же «Большая семья». «Высота». «Неподдающиеся». Давненько все это было... Сейчас большинство картин на рабочую тему какие-то укатанные стали, гладкие, не зацепишься.

Ю. Игонин. Кстати, даже в тех хороших произведениях, с которых мы начали разговор о новом герое, тоже наметилась уже постоянная сюжетная схема. Заметили? Все трое — и Чешков, и Лагутин, и даже Бобров — это ведь все «люди со стороны». Вот существует коллектив, успокоенный какой-то, хоть дело идет ни шатко ни валко,— компромиссы там, бесхозяйственность. Но приходит герой, новый человек, откровенный, прямой, нравственно чистый и деловитый, засучив рукава начинает работать и где-то во второй половине пьесы или фильма всех увлекает за собой.

Все правильно. И компромиссы у нас случаются, и деловые люди необходимы. Чтобы

помочь людям определить свои позиции, подтолкнуть их к правильному решению — и такие герои нужны и такие фильмы — как катализатор.

Но схема повторяется. И оттого теряет достоверность, убедительность, кажется уже вторичной, заимствованной. Вот новая лента, только что снятая на «Мосфильме» — «С весельем и отвагой». Как член худсовета я ее смотрел и раскрою секрет: там рыбацкий коллектив ловит рыбу и потихоньку продает какую-то часть улова спекулянтам. Приходит очень хороший парень и тоже начинает борьбу с этим рвачеством. Впору подумать, будто нет у нас житья без «человека со стороны». Но ведь косность преодолевается и иными путями. Большой рабочий коллектив чаще всего способен найти силы, и опыт, и мудрость, чтобы без толчка извне выйти на правильный путь. Как?

Но это уж тема для других фильмов, других пьес...

Встреча третья. Диалог втроем

Раиса Ерошкина. 28 лет. Секретарь комитета комсомола арматурного корпуса. На заводе десять лет. «У нас вся семья здесь работает... И я так скажу: лучше рабочего коллектива — нет. Здесь все по плечу, можно жить по-настоящему полной жизнью. Если, конечно, хочешь этого...»

Виктор Телятников. 24 года. Был комсомольским секретарем в школе. Потом избрали секретарем — в армии. Потом — на заводе. («Так получилось, что всегда выбирали...») На ЗИЛ приехал из Абхазии («Для мамы, понимаете, сын всегда остается ребенком. Сбежал от опеки...»). Был слесарем-сборщиком в цехе домашних холодильников, работал на конвейере. С прошлого года — секретарь комитета ВЛКСМ цеха.

Разговор «раскручивается» не сразу. Вначале — вспоминают понравившиеся фильмы, аргументируют свое мнение в самом общем виде.

— Прекрасная картина — «Укрощение огня». Что здорово — герой по-настоящему масштабный. Герой нашего времени, так и хочется сказать...

— И еще — «А зори здесь тихие...».

— «Освобождение»...

— «Семнадцать мгновений весны»...

— «Солярис»...

Не тороплю. Только что кончилось собрание в комитете комсомола завода, Рая с Виктором еще по инерции спорили в коридоре о каких-то своих делах, когда явился я со своими вопросами о кино, как снег на голову. Но вот вспомнился фильм, к недавним спорам на собрании, по-видимому, чем-то близкий.

Т е л я т н и к о в. «Три дня Виктора Чернышева». Фильм, по-моему, бьет в самую точку. Это же нарицательным именем стало: Чернышев. Так всю жизнь теперь себя и контролируешь: а не прокралось ли в тебя что-то от Чернышева? Ведь в чем суть: у нас все герои либо черные, либо голубые. Ну, полутона бывают, конечно. Но все-таки сразу их подноготную видишь. Сидишь, радуешься за себя — вот я какой, в людях разбираюсь... А Чернышев задал всем задачку. Простой, обыкновенный же парень. Много таких. Ничем особенным не выделяется — ни красотой, ни правильностью. И упрекнуть его вроде не в чем. И обществу себя не противопоставляет, вот и на картошку, если надо, едет. Едет, будто на аркане... По обязанности. В нагрузку. Учеба вроде — нагрузка. И работа — нагрузка. И субботник — нагрузка. Сплошная нагрузка, жить когда? Так и не может понять, из чего жизнь складывается. Фильм, по-моему, самой сути коснулся — самой главной из молодежных проблем. Чернышевых много, ведь и у нас, как в том фильме, иной раз комсомольский секретарь грудью дверь прикрывает: никого не выпущу, надо собрание провести! Бывает, чего скрывать... Самая страшная ржавчина — равнодушие, такая вот жизнь по обязанности.

Меняются времена, меняется и психология, и надо нам хорошенько в психологии Чернышева разобраться. Основа-то, я убежден, здоровая, хорошая, и винить нужно не только Чернышева в его равнодушии, но в чем-то и

нас, кто его пробудить пытается, да не всегда с успехом.

Авторы картины очень точно все это почувствовали. Конечно, фильм только, как бы сказать, бьет тревогу. Решений не предлагает. Но ведь важно заронить искру...

Ерошкина. Были и после «Чернышева» интересные картины на молодежную тему. Но острых и проблемных мало.

Телятников. Возьмем такую картину: «Если ты мужчина». Тоже как будто бы проблемный фильм. Жизнь героя — сплошные подвиги от первого кадра и до последнего. Без подвига, конечно, какой ты мужчина! Но разве, чтобы утвердить себя, нужно обязательно в горящий бензовоз броситься или как минимум автобус с людьми от гибели спасти? Поймите правильно: я за то, чтобы показывать подвиг на экране. Но подвиг — он же должен быть для зрителя подготовлен всей жизнью героя, его характером. Вот как в фильме «Живет такой парень» — без горящего бензовоза не обошлось, но ведь мы уже узнали Пашку Колокольникова и поверили в то, что он такое совершить может и совершит, если понадобится. А во многих картинах такой подвиг лишь средство самоутверждения. Без него — ну просто никак.

А что получается? Вышел парень из кино, посмотрел на часы, пора на смену идти, к конвейеру становиться. Ничего кругом не горит, конвейер как часы работает. Серость, будни... Вот и попробуй теперь убеди его, что будни — это и есть самое интересное. Что ими страна живет. Что от них пятилетка зависит, и будущее, и прогресс. Что он как раз своим трудом на конвейере это будущее приближает. Что те, чьи имена сегодня в газете, кому партия поздравления шлет,— они тоже свой подвиг совершили, только подвиг не на миг, а на долгие годы большого труда растянутый. У них подвиг как раз из будней состоял...

Ерошкина. А в кино подвиг обязательно, понимаете, красивый. На внешний эффект рассчитанный. Фильм «Это сильнее меня», например. Герой в трюм лезет — значит обязательно что-нибудь случится. И, конечно, случается. Все заранее известно, расписано, как по нотам. И все это другой такой же фильм, «Молодые», напоминает. И еще один фильм — «По собственному желанию». Тоже сплошь исключительные герои, кузнецы лихие, орешки на кузнечном прессе запросто колют. Проблемы у них эффектные, любовь романтическая, взаимоотношения рыцарские, страдания в таких розоватых тонах... Типаж выработался — сверхмужественного героя. Киндинову и Олялину очень везет на такие роли. Типаж есть, а вот личности нет. Знаете, это самая главная беда — личности нет. Думать не о чем. Общее место.

Авторы таких картин, наверно, убеждены, что зритель соскучится, если не подкинуть какое-нибудь ЧП. А знаете, что мне было за последнее время интереснее всего смотреть? Именно — интереснее. «День за днем», многосерийную телеповесть. Никаких ЧП, заметьте. Просто содержательные герои, каждый предлагает свою тему, о каждом можно подолгу рассказывать, каждого не устаешь «открывать» для себя. И не в том дело, что они в чем-то исключительны — как раз нет, самые обычные люди, живут плотно, без пустот. Что-то ищут в жизни, анализируют свои действия, думают, спорят... Динамичного действия нет, а — смотреть интересно. Следишь за мыслью.

Телятников. День за днем смотришь, вечер за вечером, и каждый раз вечера с нетерпением ждешь, и не скучно. Обязательно почерпнешь что-то ценное — разумеется, применительно к себе, в твоем понимании, в твоей интерпретации, но это будет — твое.

И еще, возвращаясь к нашему разговору о подвиге — каким его показывать, каким не надо,— мне хочется сказать, что очень хорошо делают кинематографисты, снова и снова обращаясь к теме войны. Я имею в виду такие отличные картины, как «Освобождение» или «А зори здесь тихие...». Ведь даже у старшего поколения, которое войну пережило, в ней участвовало, и то многое стирается

в памяти. А ведь мы выросли — вообще не знали войны. Только смотришь, бывало, кадры о Вьетнаме, кулаки сжимаются.

Ерошкина. В одном из фильмов, «Минута молчания», есть такая хорошая песня — «То, что было не со мной, помню...». Очень точно, правильно сказано. Когда я читала повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...» и когда дошла до того места, знаете, как прозвучал первый выстрел — мне показалось, что этот выстрел прозвучал у меня в комнате. Это поразительная повесть, и фильм по ней поставили удивительный. Бывает, картины показывают массовый героизм, ты смотришь, это впечатляет, но герои далеки от тебя, они там, на экране, ты здесь, в зале. Они так и остаются для тебя персонажами фильма. А в «Зорях» — ощущаешь себя буквально внутри фильма, рядом с теми девчонками.

Телятников. А знаете, что вот такую достоверность придает фильму? Очень точная деталь. Вспоминаю «Отец солдата». Окопы. Зима, мороз страшный. Люди устали, спят. И вот эта сцена, когда на фронт приезжают артисты. И солдат их просит: сыграйте для моего товарища. Пусть он спит, он устал, но вы ему сыграйте... Ну, деталь, крохотная сценка. А ведь она-то и заставляет тебя понять, как этот самый массовый героизм возникает. В основе-то всего — человеческое тепло. За нее, за человечность, и дрались. За Родину, которая олицетворяет все самое человечное на земле.

Деталь может как бы весь фильм осветить. Она тебе оценить помогает.

Это тоже очень важно. Не просто показать прошлое. А — оценить его, сегодняшними нашими глазами, нашим пониманием, нашим опытом. Вот очень хорошо, что снова и снова возвращается наше кино к Павке Корчагину. Каждое новое поколение как бы заново его оценивает. Заново его жизнь к себе примеривает.

Только редко это бывает. Почему нет фильма о Зое Космодемьянской?

Корреспондент «ИК». Был такой фильм...

Телятников. Ну вот... а я и не знал. Так почему его не показывают? И о Матросове?

Корреспондент «ИК». Тоже был.

Телятников. Ну, не знаю. Бывает же, переснимают фильмы. Почему бы не взглянуть на эти подвиги нашими глазами, с позиций человека семидесятых годов? Не поможет ли это нам в самих себе разобраться? А то война сейчас в кино все больше «с приключенческим уклоном»...

Корреспондент «ИК». Вы знаете, если бы наша беседа с вами не возникла вот так, экспромтом, я бы подумал, что вы специально к ней готовились, фильмы к теме подбирали, вспоминали детали...

Ерошкина. Ну, а что тут удивительного? В кино яркая деталь встречается не так уж часто. Запоминаешь надолго.

Корреспондент «ИК». А фильмов смотрите много?

Ерошкина. Не очень. Только наиболее значительные.

Корреспондент «ИК». Интересно, как вы определяете: значительный фильм или нет?

Телятников. Ну вот, шумят о фильме. Пресса. Радио. Друзья. Одни хвалят, другие ругают. Задевает. Хочется пойти и составить свое мнение. О фильмах серых, безликих не спорят. Не ругают и не хвалят. Их и смотреть не стоит. Иногда, правда, случайно попадешь на отличный фильм, а иногда — на такой, что жаль времени.

Ерошкина. Я случайно в кино не попадаю. Иду, как правило, на то, о чем знаю. Выписываю «Советский экран», значит, уже слежу за новинками. Прежде всего интересует имя автора, режиссера. Если фильм сделан теми, кого знаю и люблю — смотрю обязательно. Вот сейчас вышел «Нейлон 100%». Я его еще не смотрела. Правда, слышала плохие отзывы. Но им не верю и пойду обязательно. Ведь ставил Басов. Я очень люблю его «Тишину», «Битву в пути». Он не может плохо ставить...

(Здесь, честно говоря, корреспондент «ИК» растерялся. Подумал, а не стоит ли, в интере-

сах репутации автора «Тишины», отговорить Раю? Промолчал. Пусть составит свое мнение. Даже ценою веры в талантливого человека, который не может плохо ставить.)

Телятников. И еще знаете когда иду смотреть обязательно? Вот раскрываешь «Советский экран»: на одной странице рецензия хвалебная, на другой, рядом — резко отрицательная. На один и тот же фильм. Непременно пойду. Чтобы понять, насколько правы оба. И сопоставить их мнения с собственным— это всегда интересно.

Так было с «Солярисом». Один утверждает: ново, свежо, современная интерпретация романа Лема, через призму сегодняшнего дня и так далее. Второй, рядышком: сплошное разочарование, фильм слабее романа... Ну, думаю. Надо смотреть. Посмотрел. И мне фильм чрезвычайно понравился. Есть там длинноты, символы, мне не всегда понятные. Карлик там и прочее... Но знаете, что больше всего поразило? Вера в человека. Вот фантасты на Западе рисуют устрашающую картину: цивилизация несет нам вырождение, человек — придаток машины, организм его изменится сообразно новым условиям. Мозг разрастется, мускулы усохнут. Зубы не нужны — пища синтетическая, таблетки... Мускулы не нужны — кнопки нажимать легче легкого.

А я верю, что люди будут обыкновенные, нормальные, только еще здоровее и физически и морально. И — гораздо богаче духовно. И не забудут они, что такое труд, я в это никогда не поверю...

Ерошкина. Режиссеров часто ругают, если в экранизациях они вроде бы отходят от буквального текста книги. А меня как раз больше интересуют фильмы, авторы которых берут из произведения то, что их, авторов, взволновало. И по этому поводу делятся своими мыслями. А не просто воспроизводят все от строчки до строчки. Мне интересно, когда автор фильма выражает в нем свои собственные раздумья по поводу того, над чем в свое время размышлял автор книги. Пушкин, Толстой, Достоевский себя уже выразили в своих книгах, лучше, как говорится, не скажешь. И уж коли ты обратился к их произведениям — поделись своим собственным прочтением. А иначе — ведь лучше самой без посторонней помощи взять книгу с полки и перечитать.

«Солярис», по-моему, в этом смысле необыкновенно интересный фильм. Тарковский — он мыслит крупно, оригинально, и мне уже интересно не только с Лемом, но и с Тарковским. Хотя я знаю, не все этот фильм принимают.

Телятников. Ну, это понятно. Выработался уже определенный штамп в фантастических фильмах — много техники, необыкновенно сложной и непонятной. Космические корабли, металл, пламя, скафандры... А ведь не это важно. Человек важен. Именно то и хорошо в фильме Тарковского, что он не ставил целью поразить нас: ух, какой прогресс! А рассказал о человеке, который в любые времена, в любых обстоятельствах должен человеком остаться. Вот там картины Брейгеля... Не какой-нибудь невообразимый росчерк в космическом пространстве — Брейгель! Картины, на которых — Земля. Крупным планом эти картины даются, в деталях, их нам рассматривать предлагают. Человек всегда останется человеком, там, в космосе, он будет тосковать по земному теплу. Об этом очень нужно было всем нам вспомнить сейчас. Мы увлекаемся: поток информации, рационализация познания, микрофильмы, библиотеки, которые в кармане можно разместить... Я где-то читал: массу информации можно записать на кристалле. Не читаешь такую книгу, а смотришь. Она у тебя электрическими импульсами ассоциации вызывает. Очень удобно.

А у Тарковского показана библиотека. В космосе. В том немыслимо далеком времени — обыкновенная книга, старая, ветхая. Она стоит там. Она там нужна.

Ерошкина. Я говорила о крупных режиссерах... Самым значительным режиссером для меня всегда остается Герасимов. И самым памятным произведением последних лет— его лучший, по-моему, фильм — «У озера».

До сих пор помню и забывать не собираюсь. Каждый его фильм как бы вбирает в себя заботы отдельного человека в масштабах целой страны. Вот проблема Байкала, волнующая всех нас. И сколько человеческих проблем, судеб собрал вокруг нее Герасимов! Они — нераздельны. И ведь точно так же они нераздельны в жизни — поэтому, может быть, и есть в картинах Герасимова это редчайшее свойство — жизненность абсолютная.

Телятников. Сейчас Герасимов стал работать в цвете. Прежние его фильмы были черно-белые, строгие, без украшений. Там все сосредоточено на героях, на образах, и они настолько реальны, так четко очерчены, что никаких дополнительных украшений здесь не нужно. А цвет — он, по-моему, отвлекает, начинаешь рассматривать картинку...

Ерошкина. И все-таки каждый его фильм — событие, каждого ждешь с нетерпением. Ждешь не интересненькой истории, а того, что же на этот раз скажет тебе Герасимов. Крупный художник. Мудрый. С ним словно бы советуешься...

У нас, я знаю, выходит что-то около 130 фильмов в год. Наберешь с десяток хороших — уже неплохо. Ну, я понимаю, не может быть 130 шедевров. Но ведь и остальные 120 не могут и не должны быть браком, надо, чтобы и они оставляли о себе добрую память...

Встреча четвертая. Монолог

С заместителем директора автозавода имени Лихачева Владимиром Ильичом Крымовым постоянный читатель журнала уже знаком — в декабрьской книжке за 1970 год была опубликована его статья «На заводской территории». В анализ достижений и просчетов нашего кино автор статьи не вдавался — просто выдвигал на рассмотрение читателя-кинематографиста целую галерею важнейших, насущных проблем времени, которые занимают сегодня наших экономистов, хозяйственников, социологов, обществоведов, философов. Проблемы эти настойчиво требуют и художественного анализа, анализа средствами искусства, они, можно сказать, стучатся в двери киностудий, но вот кинематографисты этого как будто не замечают. Живым упреком «киноглазу», умеющему быть чутким к ходу жизни, как сейсмограф, но становящемуся подчас оком невидящим, хоть и широко, широкоэкранно, широкоформатно распахнутым,— прозвучала эта статья трехлетней давности, многие положения которой (если не все) остаются вполне актуальными.

Роль искусства в анализе главнейших процессов современности может быть многообразна, и она отнюдь не ограничивается раздумьями о свершившемся, о реалиях существующих — искусство способно строить, так сказать, экспериментальные модели будущего — во плоти и крови, имеющие в настоящем прочные корни, но как бы предугадывая, прогнозируя дальнейший ход этих процессов, как в масштабах общества, так и — что не менее интересно и важно — в масштабах личности, внутреннего мира отдельного человека.

Об участии киноискусства в деле формирования нового человека коммунистической эры говорил в своей статье В. И. Крымов. И проницательность, точность в определении «горячих точек», коими искусству заниматься надлежит, показалась мне сегодня, когда я перечитал статью, во многом почти снайперской.

...К Крымову я пришел в трудный день. Трезвонила батарея телефонов, утрясались вопросы с вагонами, с отгрузкой, с предприятиями-смежниками, на проводе висела Пермь, приносили бумаги на подпись, диктовались срочные письма, почему-то отключилось отопление, и управленческое здание, рассчитанное архитектором на южные широты, медленно остывало под натиском январского мороза. А может, это был обычный день делового человека, если не считать отопления, конечно... Да, именно обычный день. Чувствовалась давняя, отработанная привычка мгновенно переключаться от дела к делу, не терять из поля зрения десяток забот одновременно, а отвлекаясь, с математической точностью возвращаться к прерванной мысли, мгновенно «выходить» на требуемый в каждом случае

эмоциональный настрой. Удастся ли поговорить в таких условиях на столь далекую от этого ритма деловых телефонных звонков тему, как кино — я не знал. Решил уже, что не удастся, как вдруг Крымов, окончив очередной разговор, состоявший сплошь из фраз коротких, рубленых, рассчитанных на понимание с полуслова, не спеша вышел из-за стола, прошелся по кабинету, сказал: «Ну-с», сел в кресло напротив и стал собеседником, обстоятельным и неторопливым.

— Наверное, я вас разочарую. Я не рискну говорить о фильмах. Просто недостаточно компетентен, видел за последнее время очень и очень немногое.

Но вот о том, чем мы болеем сейчас, в чем могли бы попросить у вас помощи,— охотно готов поговорить. Я прошу вас затруднить свое внимание и меня терпеливо выслушать.

Нас сейчас — это общеизвестно — чрезвычайно волнует проблема воспитания нового поколения в целом и, в частности, тех, кто через несколько лет придет к руководству заводами, цехами, инженерно-техническими службами. Тех, кому нам предстоит передать эстафету. Серьезная подготовка, не столько техническая — она, слава богу, проводится,— сколько моральная, руководителей нового типа, на всех звеньях производства.

Такое огромное предприятие, как наш завод, позволяет выявить — и не в частностях, а в системе, в целом — эту проблему во многих ее вариантах и аспектах.

Как обычно происходит подготовка инженерно-технических кадров?

Сколько бы ни была совершенна высшая школа, она всегда с неизбежностью в чем-то отстает от жизни. Новый опыт появляется прежде всего на предприятиях, осваивается, и лишь потом анализируется и становится учебным материалом в вузах. Дистанция может быть большей или меньшей, но она всегда существует. Поэтому, придя после вуза на завод, молодому специалисту приходится многому как бы учиться заново, отказываясь от каких-то приобретенных в институте навыков. Дело осложняется и тем, что он попадает в совершенно новый, незнакомый коллектив, ему нужно в него войти, слиться с ним, найти в нем свое место. Попадает в чужой город, на предприятие со своей, еще непонятной ему спецификацией. На вопрос, заданный ему в отделе кадров: «Чем ты хочешь заниматься?» — он не может дать ответа. Он еще ребенок. Он не знает своих возможностей и сил, он понятия не имеет, где именно он мог бы полнее раскрыть свои способности.

Хорошо если поможет интуиция, а чаще — слунай. Но сколько людей так и сидят всю жизнь, если воспользоваться терминами киноафиши, «не на своем месте»! Это уже проблема социальная, и надо бы ей заниматься искусству, бить тревогу, искать пути. Занимаются же, если не считать социологов и хозяйственников — больше фельетонисты газет. Но там уж речь идет о результатах, а не о причинах явления.

Я уже говорил о том, что крупный завод — хорошая база для социальных исследований. И для социального эксперимента тоже. Лет пятнадцать назад мы у себя попытались начать такой эксперимент, организовали завод-втуз, и вот полтора десятилетия дают нам право утверждать, что это — наиболее перспективная форма подготовки инженерно-технических кадров.

Мы не получаем инженеров «со стороны». Мы их учим сами. Почти все руководители служб завода, способные конструкторы, технологи, механики — это те вчерашние мальчишки и девчонки, которые пришли когда-то на завод, не имея никакой специальности. Студент, принятый на первый курс, одновременно становится рабочим завода. Неделю он работает, вторую неделю — только учится, и так 6 лет.

В этом, можете мне поверить, есть неисчислимые преимущества. Парень, допустим, хочет быть специалистом по литейному делу. Он проходит полный курс теоретической подготовки. Кроме того: полгода он работает обрубщиком. Полгода — лепит стержни. На старших курсах он помощник мастера, потом технолог... Вы понимаете: наш дипломник — это уже кадровый работник завода с шести-

летним стажем! Он сам лепил стержни, лил металл, ремонтировал оборудование. Это такой специалист, который все процессы литейного производства знает на практике. Он уже имел время и возможность выбрать себе в литейном деле специальность. Коллектив ему хорошо знаком, да и его самого видели в работе. Значит, нет необходимости адаптироваться. Я уже не говорю о материальной стороне дела: наш студент, кроме стипендии, получает 50 процентов зарплаты по своей специальности, он материально независим, он начинает самостоятельную жизнь рано, и затяжное детство — то, что так заботит теперь социологов и педагогов, ему не грозит.

Посмотрим на дело с другой стороны. Мы бываем благодарны своим учителям всю жизнь. Плохих учителей — не раз вспомним недобрым словом. На нашем заводе вчерашние учителя и ученики работают бок о бок. Ведущие специалисты предприятия руководят кафедрами во втузе. Им — встречаться с выпускниками изо дня в день. И если обычная высшая школа, говоря очень вульгарно, в чем-то безответственна перед своим выпускником, то у нас каждый педагог знает: придет время, и его помощник, уже инженер со стажем, может ему сказать однажды: Иван Иваныч, дело прошлое, а учил ты нас скверно...

Здесь совершенно новые взаимоотношения между педагогами и их питомцами. Не старший и младший, не ментор и ученик, а — товарищи по работе, по коллективу, равно заинтересованные друг в друге.

Был такой хороший фильм — «Доживем до понедельника», там ученица вернулась в свою школу уже педагогом. У нее теперь новые взаимоотношения со своими бывшими учителями. Понимаете, новые связи между поколениями, та самая ситуация, которая очень многое раскрывает в проблеме преемственности, взаимопонимания, взаимоуважения и т. д. Ситуация обычно редкая, у нас же на заводе — единственно нормальная, это — система.

И еще. Организовав втуз, мы обогатили наше производство знаниями опытнейших специалистов-теоретиков. Да и сами педагоги теперь другими глазами смотрят на учебный процесс — все время контролируют его требованиями производства самого современного уровня. Требованиями именно завода Лихачева с его спецификой, а не предприятия вообще...

Крымов увлекается и еще долго говорит о втузе. Это неожиданно — разговор-то все же предполагался о проблемах кино. Но в осознанной этой настойчивости, в самой системе рассуждений Крымова и в том, как неизменно он выводил все нити своего рассказа к одной, совсем удаленной, казалось бы, точке, и здесь завязывал их крепким узлом: вот же, вот же разве не тема для кино? — во всем этом была некая «сверхзадача».

Снова, как три года назад, он крупными штрихами, условно, но, по сути, точно набрасывал возможные маршруты углубления художника в чащобу проблем житейских, проблем сухо-хозяйственных или сугубо научных. Проблем, кажущихся частными, но разве и искусству, чтобы подняться к волнующим обобщениям, не нужна точка опоры во всей ее материальной, узнаваемой конкретности?

Крымов фантазировал об учителе, который спустя десятилетия будет стоять перед бывшим учеником, потупив очи долу. О другом учителе и другом ученике, которые идут рядом всю жизнь. О том, как молодой человек ищет себя в жизни — вечная тема, а вот какова она в семидесятых годах нашего века? О поколении юных, которое имеет право не только почтительно внимать, но и быть требовательным. Одному из педагогов стыдно перед учеником, другой — остается с ним на всю жизнь рядом, другом, товарищем по труду... «Иван Иваныч, дело прошлое, а — скверно ты нас учил...» Все это — в коротком рассказе о заводе-втузе...

Изучение жизни — не красивая фраза, а черновой и долгий труд. Не мероприятие к случаю, а потребность, без которой художник, как тот мифический герой... Так что вобрал этот рассказ Крымова о заводе-втузе еще и недоумение наших предыдущих собеседников («как это происходит, что художни-

ки, так ярко заявившие о себе первым фильмом, потом словно тускнеют?»), и программное заявление автора «Сталеваров» («...я в настоящее время могу писать только о рабочем классе, потому что только его знаю хорошо...»), и хемингуэевские 7/8 айсберга, о которых вспомнил слесарь Сергей Селиверстов.

И общую нашу тревогу за прочность повседневных рабочих связей нашего киноискусства с повседневной рабочей жизнью. Тревогу, которой делился еще Всеволод Вишневский, выступая на конференции кинематографистов 1935 года. Он говорил тогда о необходимости создать «глубокую сеть людей — «разведчиков кинематографии». Дать им задание: «Наблюдай за жизнью и сообщай». Когда партия говорит: «Сделайте разведку»,— идут разведчики, проникают на дно моря, поднимаются в воздух на двадцать две тысячи метров. Почему же мы не можем так работать? Мы полтора-два года отдаем каждому фильму. А за эти полтора-два года страна уходит вперед».

Как будто вчера сказано!

И вот партия потребовала: сделайте разведку!

Строками Постановления о кинематографии. Словами Обращения ЦК к партии, к советскому народу, что прозвучало в первые дни 1974 года. Письмом, которым в дни полувекового юбилея «Мосфильма» приветствовал крупнейший в стране отряд кинематографистов Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. Каждый партийный документ, каждая передовая «Правды», каждая весть с трудового фронта, каждый отзвук политических дебатов в мире — все это сигнал для кинематографистов, требование, звучащее все более настойчиво: сделайте разведку!

Не только прошлого, дальнего и близкого. Не только дня вчерашнего. Не только проблем решенных.

Разведку того, чем и как живет наша девятая пятилетка и ее герои.

Разведку, в результате которой только и могут появиться достойные нашего времени духовные ценности, обогащающие жизнь советских людей».

Я не знаю, появятся ли когда-нибудь штатные «разведчики кинематографии», о которых мечтал Вишневский. Число нештатных потенциальных «разведчиков» растет с ростом страны, количество их со времен Вишневского умножилось многократно.

Свидетельством тому — хотя бы эти встречи на ЗИЛе, встречи с любителями кино, с людьми, которые знают дело и умеют слушать время.

Ни разу, проведя в беседах с ними много часов, я не слышал от них по адресу кинематографа слов или интонаций пренебрежительных — мол, серьезные дела в сторону, а сейчас поговорим о кино, о киношке,— приятном развлечении, когда «смотреть можно», а если и смотреть уж невмоготу, то бог с ним, с глаз прочь, из сердца вон, до следующего фильма.

Разговор о кино тут же включался в орбиту проблем деловых, неразрывно спаянных с повседневными трудами и заботами, с тем, о чем думают, спорят и мечтают эти люди.

И слово их, обращенное к кинематографу, даже если оно резкое,— это слово, адресованное другу, давнему и необходимому, тому, что шагает по жизни рядом и от которого ты вправе ждать и поддержки, и помощи, и мудрости настоящей...

«Как закалялась сталь»

«Большой хлеб»

«Хлеборобы»

«Здравствуй, добрый человек!»

«Разговор на равных»

«ТЮЗ с утра до полуночи»

Г. Капралов

Огонь разгорающийся

«Как закалялась сталь».
Авторы сценария А. Алов, В. Наумов. Постановка Н. Мащенко. Оператор А. Итыгилов. Художники В. Жилко, Э. Шейкин. Композитор И. Шамо. Звукооператор Т. Нилова. Киевская киностудия имени А. П. Довженко по заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию, 1973.

Маленький большой фильм

Я называю его «маленьким», потому что он принадлежит скромному экрану, приютившемуся в каждой квартире, экрану телевидения.

Я называю его «большим», потому что масштаб его содержания, жизненные измерения героя, которого он показал, сила, с какой он его воплотил, требуют этого эпитета.

Он — маленький большой фильм.

Фильм «Как закалялась сталь».

Он еще раз подтвердил растущий престиж и возможности телевизионного кино.

И его следует рассмотреть с разных сторон. Его самого и личность художника, его создавшего.

С художника я хочу начать свой разговор.

Путь к себе

Восемь лет назад на наших экранах появился художественный фильм «Хочу верить» по одноименной повести И. Голосовского. В картине рассказывалась история поиска героя войны, которого в сложных обстоятельствах военного времени и антифашистского подполья заподозрили в измене. По крупицам, отрывочным сведениям, отсеивая правду от лжи и недоразумений, встречаясь со многими людьми, как мозаику, складывал ведущий этот поиск журналист истинную картину событий.

Сам по себе сюжет фильма был довольно запутан, но то, что было показано на экране, уже почти не поддавалось расшифровке. В угоду распространившейся тогда моде, в подражание некоторым зарубежным лентам, режиссер стремился изобразить некий «поток жизни», сумятицу впечатлений и раздумий героя. Оператор снимал события и людей в каких-то немыслимых ракурсах, нервически беспрерывно перемещая камеру, порой вопреки всякой логике происходящего. Форма, обусловленная в отдельных произведениях зарубежных мастеров течением лихорадочной мысли, разорванным, мятущимся сознанием героя и художника, форма, естественная и закономерная в какой-то мере для выражения подобных умонастроений, была использована здесь без внутреннего оправдания. Более того, она вступала в противоречие со своим содержанием: фильм требовал ясности, четкости. А на экране царила путаница. Тема диктовала прояснение «текста», а его нарочито затуманивали.

Между тем, картина в некоторых моментах свидетельствовала о несомненном даровании режиссера-дебютанта, его гражданской страстности, темпераменте художника. Режиссер умел порой заглянуть в лицо человека, в его глаза и прочесть там все, что хотел увидеть и узнать. Но как редки были подобные кадры.

Я написал о тех огорчениях, которые испытал перед экраном, довольно резкую статью «Парадоксы модных лент». Статью опубликовала «Комсомольская правда».

Режиссером-постановщиком, о котором идет речь, был Николай Мащенко.

На следующий год я приехал в Киев на пленум Союза кинематографистов. В перерыве между заседаниями ко мне подошел худощавый юноша с волнистыми, черными волосами и каким-то открытым, располагающим к доверительности взглядом.

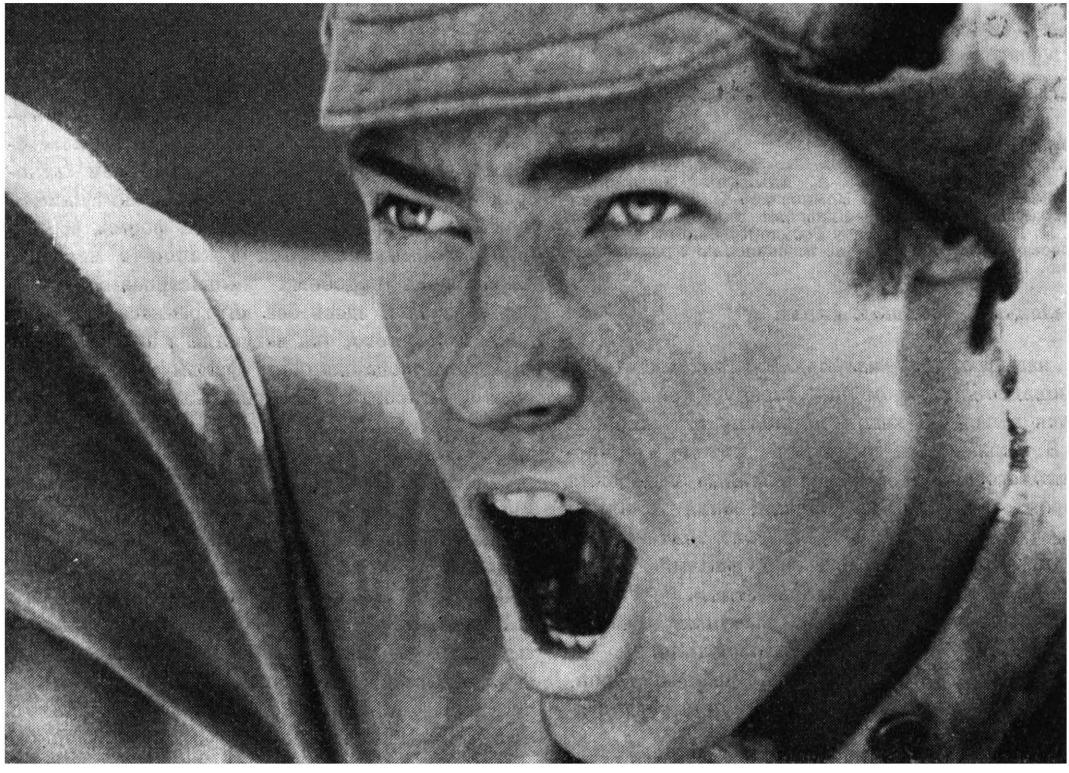
— Николай Мащенко,— представился он.

Должен признаться, что в первое мгновение я почувствовал себя не очень ловко: вот кого я так сурово критиковал. И я уже готов был выслушать от этого сразу завоевавшего мои симпатии юноши и возражения на резкость моего тона, и какие-то оправдания, пояснения, ссылки на «объективные причины», помешавшие ему сделать фильм лучше.

Но разговор принял неожиданный для меня оборот. Мащенко сказал, что очень благодарен за статью.

— Вы не думайте,— сказал он,— что я говорю это ради вежливости и, не желая, так сказать, обострять отношения с московским критиком. Нет, я совершенно искренен. Более того, я должен сказать, что критика помогла мне, и вы увидите это сами. Я только что закончил новый фильм. Посмотрите его.

И вот я уже в темном зале. На экране — титры новой картины Николая Мащенко «Девочка и самолет» (в прокат она вышла под названием «Всюду есть небо»). Чистые, ясные, лирические или полные внутреннего драматизма кадры. Скромная история маленькой дочери летчика. Ребенок и большой самолет, улетающий в небо. Девочка провожает отца, а потом вместе с матерью ждет его. Аэродром-



«Как закалялась сталь». Павел Корчагин — В. Конкин

ная жизнь и сложный, несколько таинственный мир взрослых, как он представляется малышу... Может быть, я что-то забыл и буду неточен, но мне кажется, что в конце картины было что-то драматическое: отец не то долго не возвращался, не то вовсе не вернулся. А жизнь продолжалась. Небо было огромным, мирным, и девочка доверчиво смотрела в его просторы...

Я бы сказал, что это был киноэскиз, этюд к будущей картине. На сей раз произведению молодого режиссера не хватало содержания. Но для того, кто был знаком с дебютом Мащенко, была очевидна полемика художника с самим собой, его стремление к предельной ясности, простоте, сосредоточенности на духовном мире человека, его внутренней жизни. Тут обозначились с в о и потери, но логика режиссерских исканий была, в сопоставлении с фильмом «Хочу верить», предельно ясна. Мащенко демонстрировал пересмотр позиций, поиски иной эстетики.

Я не видел следующей картины молодого режиссера — «Ребенок» и ничего не могу о ней сказать. Но созданный вслед за «Ребенком» фильм «Комиссары» свидетельствовал о смелом и сильном творческом рывке, выходе художника на какой-то новый качественный виток мастерства и зрелости. «Комиссары» вызвали острые споры, в целом очень плодотворные для искусства, стали заметным явлением всей нашей кинематографии. Фильм выдвинул режиссера как своеобразного художника, продолжающего поэтические, гражданские традиции кинематографии Довженко и Савченко.

Творческая индивидуальность Мащенко в «Комиссарах» раскрылась со всей определенностью. Прежде всего это масштабность замысла, выраженного через столкновения крупных характеров, взятых в вершинных проявлениях своей любви и ненависти, гражданской активности, в предельном напряжении духовных сил. Резкость драматических коллизий и конфликтов. Публицистичность, пульсирующая в каждом кадре. Стремление говорить языком сгущенных обобщений, но не декларативно, а всегда через человека, через его глаза, душу.

С особой силой прозвучала в картине та настроенность творчества Мащенко, которую я бы назвал исповеднической. Его герои, а за ними ощущался и сам художник, обнажали перед зрителем свои сердца, исповедовались в самом сокровенном, в том, на что, говоря словами Гоголя, издерживались их жизни. И часто эта исповедь звучала скорее как присяга. Присяга верности революции, ее идеалам.

Однако фильм открывал опять-таки не только сильные стороны таланта, но и потери, которые он нес, предельно заостряя свое видение, максималистски утверждая свой стиль. Картина демонстрировала известное пренебрежение режиссера к подробностям, необходимой аргументации. Художник порой спешил выплеснуть самое главное, самое существенное, открыть нерв. Он как бы сразу врывался в самую гущу боя, не успев оглядеться вокруг. И потому на резких изломах драматической ситуации, в критические моменты жизни героев, когда они принимали новые решения в силу изменившихся ее объективных условий, по причинам нового исторического поворота событий, этот поворот, эти новые обстоятельства скорее подразумевались художником, чем показывались, анализировались на экране. Режиссер позволял себе лишь намекнуть на них, ограничиться лишь одним-двумя штрихами, которые были явно недостаточны для глубоких мотивировок.

Лучшее, что было найдено в «Комиссарах», было, на мой взгляд, закреплено, хотя и не развито, в следующем фильме — «Иду к тебе». Фильм этот, эмоциональный и в то же время несколько умозрительный, был как будто бы проверкой художником уже найденного. Позволю себе кратко напомнить эту картину.

Из глубины кадра выплывает одухотворенное мыслью, строгое чистое лицо Леси Украинки. Звучат ее стихи. Если бы слово обрело твердость стали! Если бы оно могло бы быть боевым мечом в битве за свободу!

Верный клинок, послужи смельчакам
Лучше, чем служишь ты слабым рукам!

В поэтическом философском течении фильма расшифровывалось его название, прочерчивался путь Леси к своему народу, свободному грядущему дню. Открывался духовный мир поэтессы, слово которой и поныне отзывается в сердцах.

Фильм о Лесе Украинке сам звучал как стихотворение. Рожденное и прочитанное на едином дыхании. Для сюжетной основы кинорассказа было выбрано всего несколько страниц трагической любви Украинки и ее друга — революционера Сергея Мержинского, который умер на руках Леси от неизлечимого тогда туберкулеза.

Почти вся картина была решена на крупных планах. Лицо Леси. Лицо Сергея. Глаза Украинки. Глаза Мержинского. Непрерывный, то в воспоминаниях, то прямой, полный драматизма диалог. Дуэль благородства.

Алла Демидова в роли Леси не читала стихи. Они рождались перед нами, выливались из души, переполненной любовью, гневом, состраданием. И Николай Олялин в роли Мержинского играл с той же одухотворенностью.

Проникновенная актерская работа опиралась на точную поэтическую режиссуру Мащенко и мастерство оператора А. Итыгилова, которому особенно удались портреты героев, улавливающие течение их мыслей и чувств.

Знатоки биографии украинской поэтессы могли обнаружить в фильме неполноту изложения отдельных фактов и событий ее жизни. Но зритель не требовал от картины энциклопедической исчерпанности темы. Однако он не мог не заметить и ее слабости, которая обнаруживалась там, где режиссер переходил к непосредственному изображению, так сказать, бытовых примет исторического времени: студенческие демонстрации, подпольные собрания, полицейские облавы. Здесь фильм терял и свою образность, и лаконичность, и поэзию.

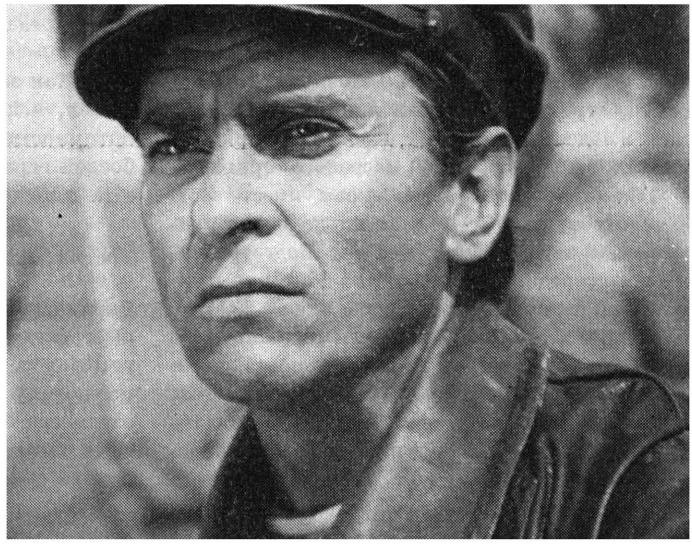
Чтобы идти дальше, продолжать революционную тему, не повторяясь, не цитируя самого себя, режиссеру предстояло выйти на героя еще более, чем комиссары и Леся, драматического, развернуть его судьбу в той многоплановости окружающей жизни, которой порой так ощутимо недоставало фильмам Мащенко. Так сама логика развития таланта художника, направление его творческих поисков должны были вывести его на ту цель, которую он вскоре и поставил перед собой — воплотить едва ли не самый драматический, самый патетический образ нашей литературы и искусства — образ Павла Корчагина.

Небольшая документальная лента, посвященная первому дню съемок телефильма «Как закалялась сталь», свидетельствует о том, сколь ответственно как художник и гражданин ощущал режиссер свою задачу. Он готовился к ней как к большому сражению и готовил к нему тех, кому предстояло пройти немалый путь через кинематографические «Альпы». Я не случайно обронил это название, которое ассоциируется у всех со знаменитым воинским переходом в неимоверно тяжелых условиях. Но режиссер и в самом деле требовал от самого себя и от всех поистине самоотверженности. Ведь перед ним был Корчагин — личность титаническая и рядовая, один из массы и герой из героев, человек-легенда, совершивший невозможное, непредставимое, немыслимое. Мащенко требовал от всех участников съемки психологической и физической готовности к свершению этого «немыслимого». Он хотел, чтобы все пережитое Корчагиным — Островским было не просто сыграно, хотя бы и в высшей степени правдиво, а испытано почти в тех же условиях, почувствовано в реальности. Наверное, в этой требовательности было нечто и чрезмерное, но ее можно понять, она была необходима.

Но прежде чем попытаться рассмотреть, как все это в конечном итоге воплотилось на экране, мне хотелось бы поделиться некоторыми размышлениями о телевизионной кинематографии, как она представляется мне сегодня.

Громы интимности

Еще несколько лет назад телевизионное кино было чем-то вроде незаконного ребенка большого кинематографа. На его создания



«Как закалялась сталь». Жухрай — К. Степанков

смотрели с легким скептицизмом или в крайнем случае относились к ним, как к чему-то «второсортному». Господствовало мнение, что телекино заранее поставлено в узкие границы, обречено на интимность, которая, хотя и является спецификой телевидения и, несомненно, имеет свою привлекательность, ценность, но обрекает в то же время на приглушенность, камерность, домашность разговора со зрителем. А отсюда вывод: выйти на те просторы, где властвует большой экран, телевизионному не под силу. Это ему, так сказать, самой судьбой заказано. А, следовательно, и в тематике своей он должен ориентироваться скорее на быт, чем на историю, круг семьи для него предпочтительнее, чем поле битвы.

Однако телевизионный кинематограф развивался не по дням, а по часам. В художественной сфере он завоевывал все новые плацдармы, осваивал целину. Постепенно стало выясняться, что его намеченные в часы «кабинетных» раздумий границы существуют только в воображении, что его малый экран оказывается не так уж мал и что он может решать задачи, которые некоторым казались по плечу лишь его старшему собрату.

Конечно, всякую мысль можно довести до абсурда. Но, как заметил кто-то из великих, остроумный способ изъясняться заключается в том, что в собеседнике предполагается способность к пониманию границ высказанного суждения. Думаю, что это относится не только к условиям восприятия юмора, но и вообще к любому обсуждению любой проблемы. И потому, полагаю, никто не поймет меня в том смысле, что я утверждаю: телефильм не знает никаких границ. Границы есть у каждого предмета, у каждого рода деятельности. Но в определенном смысле возможности телевизионного кино необозримо широки. Творческая практика показала, что оно способно повествовать не только о семейных бурях Форсайтов, но и о ураганах революции, что выбирать сюжет для телевизионного экрана можно практически любой. Дело в художнике, в его ощущении этого экрана.

На мой взгляд, постановка «Как закалялась сталь» имеет для телевизионного кино большое значение как еще одно из доказательств правомерности его использования для решения генеральных задач художественного освоения современности, самых масштабных тем и замыслов.

Уже немало говорилось о тех преимущест-

вах, которыми обладает телекино, способное подробно, ничего не пропуская, час за часом, день за днем проследить жизнь человека, семьи, страны. (Выпуск в кинотеатрах фильма в десяти-пятнадцати сериях вряд ли вызвал бы энтузиазм у массового зрителя.)

Однако телевизионный экран имеет свою «ахиллесову пяту». Его зритель не всегда оказывается надлежащим образом подготовленным и сосредоточенным. «Киношный» посетитель как бы принудительно посажен в кресло, погружен в темноту, отъединен от остального мира. Во время киносеанса ничто постороннее не тревожит его. Взгляд его не рассеивается, внимание не отвлекается. Он отдан во власть экрана. В то же время никогда невозможно предусмотреть, в какой обстановке будет восприниматься фильм телезрителем. А подняв голову от тарелки с супом или прервав на мгновение беседу с друзьями, конечно, трудно включиться в атмосферу такого накала, как в фильме Мащенко.

Но здесь, мне думается, надо заранее условиться со зрителем: если ты хочешь смотреть подобный фильм, так подготовься к нему.

Выдающийся советский дирижер Евгений Мравинский говорил как-то, что за время концерта, стоя за пультом, он теряет 300—400 граммов. Но знаете, добавлял Мравинский, было бы интересно проверить, сколько теряет зритель, если он всецело отдается восприятию такой музыки, как творения Чайковского или Бетховена.

Справедлива мысль, что каждый берет из книги то, что он способен взять. Будем считать, что и с телеэкраном у зрителя должны установиться те же взаимоотношения: ты возьмешь у него то, на что ты способен.

Выразим сочувствие тем, кто не сумел, не смог создать себе необходимые условия для полного эстетического восприятия фильма «Как закалялась сталь». Но можно со всей определенностью утверждать, что из 60—70 миллионов смотрящих у нас ежевечерне телепередачи, добрая половина посмотрела этот фильм так, как он того заслуживает, и смогла оценить его по достоинству. Об этом свидетельствовали тысячи откликов, пришедших в редакции телевидения, газет и журналов.

С «Как закалялась сталь» в наши квартиры вошел, я позволю себе так выразиться, гром интимности. Интимность нового качества: ведь боевой горн можно услышать и как обращенный к тебе лично.

Третья, необходимая...

Экранизация книги Николая Островского, осуществленная Н. Мащенко, третья в нашем кино. Некоторые зрители, присылавшие письма по поводу телепередачи, даже спрашивали: зачем еще один фильм на том же материале? Ведь были, мол, хорошие картины, их бы и показать снова.

Здесь, как нередко бывает со свидетелями-очевидцами, память подводит. Показания непосредственных свидетелей оказываются несоответствующими действительности. Все так — да не так. Это верно, что были две по-своему хорошие, экранизации. Каждая в свое время стала ярким событием кинематографа и общественной жизни. Но для прояснения вопроса следует вспомнить, хотя бы в общих чертах, что же было экранизировано.

На первый взгляд, такая постановка вопроса может удивить: как так, что было экранизировано? Ну, конечно, книга Островского. Однако это ответ неточный, неполный.

Картина Марка Донского «Как закалялась сталь» была создана в 1942 году, в самый разгар борьбы советского народа с немецко-фашистскими захватчиками. И для перенесения на экран Донской выбрал лишь первую часть романа, связанную с событиями немецкой оккупации Украины эпохи гражданской войны. Он обратился скорее не к Павлу, а к Павке, подростку, который еще только входил в пекло классовой борьбы, связанной с вражеским нашествием. Эпизоды отпора иноземцам и их пособникам и составляют содержание фильма. Поэтому для режиссера становятся особенно важными те страницы первой части романа, которые дают материал для такого кинорассказа. Павка для него прежде всего — народный мститель. Фильм решается как свое-

образная проекция современности. Потому-то эпизоды карательных операций немцев, все их поведение, методы устрашения — прямая копия той тактики, что была детально разработана и применялась не тогда, а уже в 40-е годы. Донской не ищет исторической доподлинности, точности документа. Его цель совсем другая. Картиной событий прошлого он стремится выразить дух времени, переживаемого в момент создания фильма. Своим произведением он благославляет тех, кто идет в бой в дни, когда фильм был выпущен на экраны. Ему не нужно углубление в психологию Корчагина, не нужно развитие его характера. Этот Павка — пример, вдохновляющий призыв для миллионов таких же юных героев, которые вливаются в ряды Красной Армии.

Тем более примечательно, что в экранизации А. Алова и В. Наумова, в фильме «Павел Корчагин» (сценарий К. Исаева), осуществленной в 1957 году, гражданская война и вся часть книги, связанная с этой порой жизни героя, вообще осталась за рамками киноповествования. Ее обозначили лишь несколько вступительных кадров, показавшие Павла скачущим на коне. Правда, именно эти кадры вошли во все рекламные плакаты...

Алов и Наумов обращались уже к тем, кто в конце пятидесятых стоял на лесах новых заводов и электростанций, покорял Енисей, прокладывал дороги через тайгу. Их герой — уже не воин, а строитель. И фильм вычленяет из книги историю строительства железнодорожной ветки под Киевом — один из самых драматических эпизодов жизни комсомольской братвы, голодных и холодных лет граж-

«Как закалялась сталь»

данской войны, когда от своевременной подвозки муки или дров зависела жизнь целых городов, а порой и сама судьба революции.

Образ Павла в фильме Алова и Наумова резко отличается от того, что был показан Донским. У Донского это — безоглядный, «всем смертям на зло» отчаянный разведчик и мститель. Он не потерял еще азарта юности, горящих задором глаз. У Алова и Наумова — Павел уже прошел суровую школу жизни, сжал волю в кулак, сознательно отрекся от всего «личного» во имя революции. В исполнении В. Ланового на первый план выступали черты суровые, почти аскетические. Глаза этого Павла горели огнем фанатика.

Такого героя принимали далеко не все. Им можно было восхищаться, он вызывал уважение и... был недоступен как легендарный рыцарь. За ним можно было пойти на подвиг, но жить с ним рядом было трудно. Талантливая работа Алова и Наумова основывалась на концепции исключительности героя, хотя такая трактовка, возможно, и не лежала в исходном замысле постановщиков. Она была объективно таковой. Она несла на себе печать еще недавних представлений о герое, о вожаке, о тех, кто возглавлял массу.

Истинные художники не повторяют сами себя. Возвращаясь к когда-то заинтересовавшей их теме, они движимы иными волнениями, тем новым, что открылось им в уже как будто исследованном. Думается, Алов и Наумов потому-то и написали сценарий для Мащенко, что увидели, почувствовали, мимо каких богатств книги они в свое время прошли. А главное — новое время позволяло «свежими нынешними очами» посмотреть на фигуру героя.

«Зернышко»

Режиссер-постановщик говорил: «Если наш герой окажется недостижимо величественным, значит, наше сражение за него проиграно. Как только зритель ощутит недосягаемость героя, невольным побуждением его будет отступиться. Зачем карабкаться на крутую вершину, если пик ее все равно недостижим? И потому наша цель — найти такую меру героического, возвышенного, чистого, чтобы зрители ни на минуту не теряли веру, что та же нравственная высота доступна и им, что у них самих хватит сил достичь ее, стать вровень с Корчагиным».

Те же тревоги владели и исполнителем главной роли, молодым актером Владимиром Конкиным. О них он поведал корреспонденту «Комсомольской правды».

«— Вначале Павка не давался мне. Ну совсем. Чувствую — мое сердце не пульсирует в унисон с его сердцем. Явные перебои.

Корреспондент спрашивает:

— Что, слишком высок оказался для вас?

— Да... Нет, не совсем так. Он был просто придуманным для меня. Я его не чувствовал. А знал, что, не почувствовав, не сыграю. Сыграть Корчагина плохо — ну смерть, это-то я понимал... Дело не в актерской неудаче, черт с ней, неудачей. Дело в тех тысячах мальчишек и девчонок, которые будут впервые смотреть фильм «Как закалялась сталь». Не поверив моему Павке,— а вдруг они не поверят ему вообще?»

Не правда ли, звучит почти невероятно: «он был просто придуманным для меня»? Для иного демагога — это бросающий в дрожь негодования повод обвинить молодого актера бог знает в чем. А между тем будем реалистами и посмотрим правде в глаза. Конкин не рисуется. Его свидетельство неопровержимо. Ведь ему предстояло сыграть Корчагина, прожить в его образе, и он ощутил его «придуманным». С этим нельзя не считаться. Это факт. Но и в природе факта надо разобраться. В чем «придуманность»? Где «придуманным»? В какой мере? Ведь тот же Конкин в том же интервью говорит, что Павка, по его мнению, обращается к нам, сегодняшним: «Каждый из вас может стать Корчагиным!» И еще: «Человек, которого мне выпало счастье сыграть, меня внутренне перестроил. Вернее, где-то там глубоко было зернышко. И вдруг пролился дождь, и зерно проросло».

Надо понять, что поколение, к которому преимущественно обращены сегодня фильм и книга, поколение, к которому принадлежит

«Как закалялась сталь». Мать Корчагина — А. Максимова, Павел Корчагин — В. Конкин

сам актер, родилось после войны. Оно вырастало в атмосфере социалистического общества. Его отрочество совпало с эпохой начавшейся научно-технической революции, с первыми полетами человека в космос. А в космос не рванешься усилием одной воли. Современную промышленность не перестроишь, не переведешь на новый уровень с криком «ура». Другие условия, другие методы, другая психология. И читая сегодня главы о строительстве на Боярке, современный молодой читатель представляет все это себе с неменьшим трудом, чем, скажем, сооружение пирамиды Хеопса.

Прав Н. Потапов, когда в своей рецензии на фильм, опубликованной в «Правде», писал: «Если бы на современной стройке людям пришлось работать в таких же условиях, как это было на Боярке, нам уместнее было говорить не столько о героизме, сколько о плохой организации дела, о головотяпстве руководителей, о бесчеловечном отношении к людям. Работа на износ сегодня — это аномалия, а для строителей узкоколейки это была железная необходимость».

Вот отсюда и вытекает главная трудность для создателей фильма: показать *неповторимость* тех условий, убедить зрителя, что так оно и было, и перенести их, *сегодняшних*, туда, помочь им ощутить себя в той атмосфере. Только в руках искусства ключ к таким «перенесениям». Никакая наука и техника даже века НТР тут помочь не могут.

А искусство всесильно, если... Да, все дело в этом «если», которое так любил великий Станиславский. «Если...», открывающем актеру душу человека иной эпохи. «Если...», погружающем зрителя в никогда доселе, может быть, незнакомые ему обстоятельства, ощущения, переживания. «Если...», затрагивающем глубины духовной жизни, дающем импульс к росту того самого «зернышка», о котором говорит Володя Конкин.

А «зернышко» это лежит в сердце молодого нашего современника. И прорастает часто в ситуациях, казалось бы, неожиданных. Нет необходимости приводить примеры: каждый из нас знает их немало. Но я все же позволю себе напомнить один — и рядовой и исключительный. О нем рассказал Константин Симонов в одном из самых волнующих очерков, написанных им в последние годы. Очерк этот был опубликован в главной комсомольской газете и назывался «В свои восемнадцать лет. Размышления о подвиге комсомольца Анатолия Мерзлова». Писатель размышлял о том, что случилось на рязанских полях в жаркий полдень 3 июля 1972 года. Анатолий Мерзлов в тот день работал на своем тракторе. Это была его вторая жатва после окончания училища механизации. Возраст же паренька был как раз тот самый — корчагинский. И случилось так, что от искры старенького трактора, за рулем которого сидел Анатолий, вспыхнула солома. Рядом было поле неубранной пшеницы. Пламя могло перекинуться туда. Анатолий, не раздумывая, кинулся в сражение с огнем. Он мог бросить и трактор и не убранный еще хлеб. Он не бросил. И погиб, отведя от других беду.

В некоторых письмах, полученных редакцией, которая до публикации очерка Симонова напечатала краткое сообщение о подвиге Мерзлова и о том, что за самоотверженность и героизм юноша занесен в книгу почета ЦК ВЛКСМ, прозвучала такая мысль: а стоило ли Анатолию Мерзлову рисковать жизнью ради какой-то там «железки»? На этот вопрос и постарался ответить Симонов.

В своем очерке он писал: «Человек, умиравший в больнице, бросался в огонь не очертя голову, он не был самоубийцей и ценил себя и свою жизнь не меньше, чем другие люди. Но в его понимание цены человека, в том числе и собственной цены, очевидно, входило понимание цены выполненного или невыполненного долга. Он считал своим долгом спасти свой трактор и считал, что сумеет это сделать. А смертелен или не смертелен риск, на который в то или иное мгновение жизни идет человек, чаще всего выясняется не сразу, а потом, когда все уже совершилось».

И далее: «Я внутренне уверен: в те секунды, когда Мерзлов бросился спасать свой трактор, этот трактор был для него какой-то частицей его страны, или еще точнее: его отношение к своему трактору было какой-то частицей его отношения к своей стране».

Перефразируя эту писательскую мысль, можно с полным правом утверждать, что частицей отношения Корчагина к революции было все, что он делал, все, о чем думал, на что направлял свою волю. И в этом он родствен Мерзловым наших дней, тысячам и тысячам. Стоит только прикоснуться к их «зернышку», тому жизненному току, который пробудит его к движению вверх. Конкин нашел это «зернышко» в себе. Миллионы зрителей, смотревших фильм, тоже ощутили свое «зернышко» под мощным облучением искусством.

Два слова о мумии

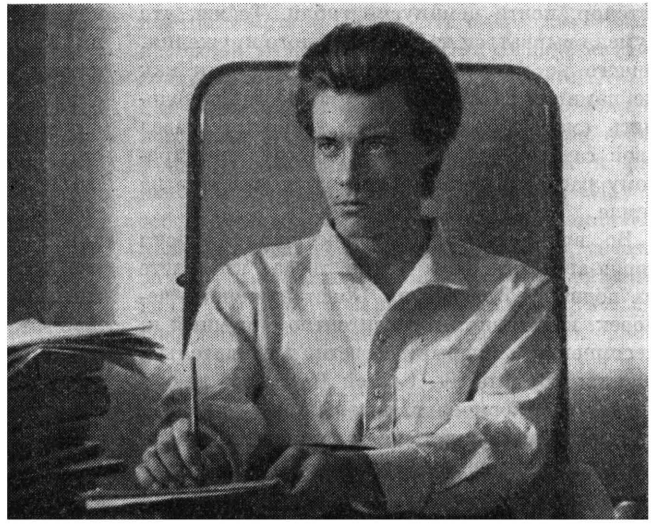
«Я так себя приучила: не думать, а пуще того — не вспоминать».

«Лежу-полеживаю — и не думаю: чую, что жива, дышу — и вся я тут».

«Кто другому помочь может? Кто ему в душу войдет? Сам себе человек помогай!»

«Будь около меня люди — ничего бы я не чувствовала, окромя своего несчастья».

Это слова героини одного из рассказов «Записок охотника» Тургенева. Рассказа «Живые мощи». Охотник, барин встречает в заброшенной сторожке крепостную Лукерью, некогда первую красавицу на селе, хохотунью, певунью, заводилу хороводов и девичьих игр, предмет вздохов и ревнивых взглядов



«Как закалялась сталь». Корчагин — В. Конкин

парней всей округи. Тяжелая травма от ушиба — и Лукерья высохла, лежит вот уже пять лет неподвижно. Мумия. Мощи. И вот ее отношение к миру.

Посетивший Николая Островского в 1936 году (после опубликования книги «Как закалялась сталь») Михаил Кольцов со свойственной ему страстностью и бесстрашием написал в первом абзаце своего очерка ошеломляющее слово — мумия. Таково было его первое впечатление при виде парализованного. Мумия. Но тут же Кольцов и «взорвал» свой образ-сравнение.

«Что поддерживает духовные, физические силы этого человека?— спрашивал он и отвечал.— Только безграничная любовь к коллективу, партии, к родине, к великой стройке. Только желание быть ей полезным. Ведь Островский при всех случаях оставался бы материально обеспеченным. Ему не угрожала нищета, как инвалиду капиталистического строя. У него есть персональная пенсия, близкие люди — лежать бы, не утомляться, сохранять оправданное бездействие. Но так велико обаяние борьбы, так непреодолима убедительность общей дружной работы, что слепые, параличные, неизлечимо больные бойцы сопутствуют походу и героически рвутся в первые ряды».

Революционный поход, о котором пишет Михаил Кольцов, продолжается и сегодня. Поэтому и сам Островский и Павел Корчагин — с нами.

Что же касается философии Корчагина и Лукерьи, то разъяснять их различие и его истоки нашему современнику не надо. Но мы позволим себе привести здесь цитату из труда известного польского психолога Стефана Шумана: «Само существование не является для человека достаточной целью существования и достаточно сильным мотивом преодоления действительности».

И еще несколько строк в заключение этих кратких соразмышлений.

В одной из недавних телепередач старейший советский летчик-испытатель Константин Константинович Арцеулов, рассказывая о первых полетах в истории авиации, вспомнил свои встречи с другим выдающимся испытателем, первооткрывателем Сергеем Павловичем Королевым. Арцеулову довелось начать серию опытов, цель которых была — выяснить, как можно вывести самолет из штопора. В то время сей «тайны» летчики не знали и, попав в

штопор, почти неминуемо гибли. Те же, что сумели вырваться из смертоносного кружения, ничего не могли рассказать потом, так как не помнили, что именно помогло им преодолеть смертельные виражи. Арцеулов вывел свой самолет из штопора, действуя по строгому расчету, который он подготовил еще на земле.

Во время телепередачи ведущий спросил героя-авиатора: «Вы знали тогда, что идете на подвиг?» Константин Константинович, человек, как видно, интеллигентно скромный и, несомненно, мудрый, ответил удивительно просто: «Видите ли, Сергей Павлович как-то сказал, что космонавт, который перед полетом считает, что он идет на подвиг, это еще не космонавт, он еще не созрел».

Какая глубокая мысль! И сам Константин Константинович вспоминает: тогда он считал, что просто должен сделать то, что он сделал, и, что если не он, так другие должны будут сделать это. Он шел не на подвиг, а делал свое крайне необходимое людям и ему как профессионалу дело.

Мне представляется, что в приведенных выше наблюдениях, размышлениях писателей, журналистов, ученых и героев — одна из разгадок характера таких людей, как Павел Корчагин, того образа, который мы увидели на экране телевизора.

Корчагин в книге и картине не совершает подвигов: он делает свое дело, живет в единственных, отпущенных только ему обстоятельствах его жизни. Он поступает, как диктует ему его понимание своего места в истории и среди людей, живущих рядом с ним. Нет, Корчагин не претендует на роль философа, осмысливающего исторический процесс. Но сила этого юноши еще и в том, что в нем живет острейшее ощущение движения жизни как жизни народной, как жизни-сражения за право каждого быть свободным и счастливым.

Улыбка

Все шесть серий фильма начинаются кинематографическим запевом: мчится лавина конников и звучит мелодия песни «Там вдали за рекой...», песни о кавалеристах-буденновцах, юных героях, уходящих в бой и бессмертие. Силуэты конников чуть размыты, как на старом негативе. А на цветном экране они — как отсветы пламени.

Среди краснозвездных бойцов и Павел, с шашкой, взметенной над головой, в островерхой буденовке. Таким он не раз появится перед нами. И не раз мы увидим его беспощадно гневным, непреклонным, неистово воодушевленным, одним из тех бойцов легендарной когорты, кого по праву называли «железными». В нашей памяти он останется лихим конником, пламенным оратором, революционным вожаком, увлекающим за собой комсомольскую братву, но сквозь все эти лики всегда проступает, как в двойной кинопроекции, чистое юношеское одухотворенное лицо, озаренное улыбкой Он всегда улыбается, этот Павел. Его взгляд полон светлой веры. Свет ее согревал его самого до конца дней. В ней — источник энергии, которую он черпал и которой сумел зарядить и поныне заряжает миллионы сердец.

Человечность Павки, Павла — источник его нечеловеческой стойкости. В человечности — тайна обаяния, обаяния образа, созданного Островским — Мащенко — Конкиным.

На первый взгляд кажется непонятным, почему бессмертные слова о жизни, которую надо прожить так, чтобы не жег стыд за бесцельно растраченные годы, Корчагин в фильме говорит не в минуту преодоления своей душевной слабости, как в книге, а над могилой Гришутки Хороводько. Но для фильма эта перестановка существенна. (Правда, надо заметить, что Павел потом еще раз скажет то же самое, но р о ж д е н и е этой мысли авторы картины относят к эпизоду похорон Гришутки.)

У гроба юного героя Павел испытывает особое, отеческое чувство. Ведь он только что передал этому парнишке свою красноармейскую форму, только что любовался им, восторженным, счастливым. И из любви к таким, как Гришутка, рождается его клятва

прожить жизнь так, чтобы у других Хороводько судьба сложилась, как прекрасная песня, которую они смогут допеть до конца.

В фильме Павел находится как бы между двумя полюсами человечности, притягиваясь ими, заряжаясь от каждого током высочайшего человеческого напряжения. С одной стороны, это — Жухрай, с другой — мать.

К. Степанков, актер ярко эмоциональный, умеющий «нести» и мысль и чувство, превосходно сыграл роль Жухрая. У этого комиссара в черной кожанке, собранном, как пружина, готовая каждую секунду развернуться, у этого сурового воина сердце тоже доброе, полное любви к людям. И Павел учится у него человечности революции. Человечности вооруженной. Добру, прошедшему горнило классовых битв.

Незабываем один из последних эпизодов фильма, когда Жухрай приходит к уже парализованному Корчагину.

Сидя у постели недвижного товарища, рядом с «мумией», он, не отступавший перед лицом стократно подстерегавшей его гибели, переживший не раз трагедию потери лучших друзей и соратников, здесь внутренне содрогнулся. Чтобы не показать этого, не раскиснуть и чтобы помочь другу ощутить себя как бы по-прежнему в никогда не распадающемся боевом строю краснозвездных бойцов, он запевает «Там вдали за рекой...». Сначала он поет тихо-тихо, с трудом сдерживая подступающие рыдания и отчетливо выговаривая, выпевая каждое слово — так печатают шаг смертельно уставшие, но не поддающиеся своей слабости воины. Но вот Жухрай доходит до слов: «И боец молодой вдруг поник головой: комсомольское сердце пробито». Этого он спеть не может. И Жухрай продолжает песню уже без слов: он высвистывает мелодию. Звучит только мотив братства и мужества.

Поразительно точно решенный и столь же поразительно сыгранный этот эпизод добавляет еще одну черту к портрету социальных героев, сформированных временем, которое навсегда останется в памяти поколений как эпоха высокой революционной романтики и доблести.

Незабываемы в своей выразительности и портреты матери Павла. Эти кадры иначе и не назовешь, как портретами. Они созданы актрисой глубокого и душевного дарования Антониной Максимовой и оператором-художником А. Итыгиловым, проявившим себя незаурядным мастером такого искусства и ранее — в уже упоминавшейся картине «Иду к тебе». Некоторые из этих кадров напоминают полотна древних живописцев. Я бы сказал даже — иконы, в том смысле, какой вкладывал в это слово товарищ моей юности, ленинградский поэт Леонид Хаустов, когда в одном из своих стихотворений писал:

Я не верю ни в бога, ни в черта,
Но на эту икону молюсь.

А. Максимова пришла в фильм о Корчагине из ставшей легендарной «Баллады о солдате». Вместе с Н. Мащенко и оператором А. Итыгиловым к тому поистине классическому кинопортрету матери, что был создан в «Балладе», она добавила новые чистейшие и поэтические краски. И движущаяся снизу вверх кинокамера не раз словно подымает очи к прекрасному лику. Вглядитесь в него: в нем — страдание и какая-то высочайшая одухотворенность, боль и просвечивающая, мерцающая сквозь эту боль корчагинская улыбка человечности.

Патетика и быт

Фильм патетичен, публицистичен. Мащенко не боится прямого обращения героев к зрителям. Исповедническая интонация и интонация присяги, клятвы, о которых мы говорили в начале этой статьи, здесь выведены на высшую точку. Не потому ли в фильме даже известные революционные лозунги звучат по-новому. Они наполнены живым чувством, которое когда-то и породило их и которое было пережито всеми, кто создавал картину, наново.

Я уже давно не помню в нашем кино такой силы выступления, как, скажем, обращение Жухрая к молодежи, строящей узкоколейку. А прекрасные сцены комсомольского съезда, казалось, столько раз виденные в других фильмах!

Но, на мой взгляд, есть у режиссера порой срывы и в ложную патетику, условную романтику, красивость. Так, например, объяснение Павла с Таей на берегу моря под рокот волн и в пене прибоя — кадры, чуждые своей «специальной» красивостью эстетике картины, суровой, строгой и правдиво человечной.

Мне доводилось слышать и читать, что в эпизодах на Боярке ощущается надрыв, что есть в них некоторое преувеличение, «нажим» на страдание. В этих упреках есть доля истины: можно понять и тех, кого «царапнули» такие кадры, как, скажем, мечущийся в тифозной горячке парень, которого с трудом удерживают несколько товарищей, а он исходит разрывающим душу криком: «Жарко! Жарко!» С тем же воплем падает в снег, корчится в судорогах и сам Павел. Смотреть это тяжело. Но кто скажет, что «надо бы с легкостью»? Есть в этих кадрах та сила драматического выражения, какой порой недостает — и еще как!— нашему кино и телевизионному искусству, порою анемичным и вялым. А искусство без страстей бесплодно, ибо тщетны его претензии всколыхнуть живую душу, вызвать ее отклик.

Выдающийся мхатовский актер Л. Леонидов как-то сказал в своей беседе с театральной молодежью: без слез, без волнений, без смеха, без потрясений нет театра. Попробуйте представить себе, что Мащенко в эпизодах, о которых шла речь, притушил краски, умерил ярость и боль. Останется ли та же сила впечатления, воздействия, и не скажет ли тогда-то иной молодой зритель, равнодушно созерцая картинки прошлого, что оно «придумано»?

Отроку наших дней очень трудно ощутить пронзительную меру тягот, которые пережили его сверстники в 20-х голодных и опаленных огнем годах. А в фильме о подвиге на Боярке говорится: «И построить нельзя, и не построить нельзя!» Вдумаемся: нельзя! Как же показать ф и з и ч е с к и это «нельзя», которое все же было побеждено? И Мащенко, не боясь резкости, беспощадности, убеждает: не придумано, так было. Смотрите. Примеривайте на себя.

Умение Мащенко и в патетичном, публицистическом быть правдивым, человечным обрело в его последней работе новое качество, подлинно образную силу. И это, как кажется, не вызывает ни у кого из рецензировавших картину сомнений и споров.

А вот по поводу изображения быта высказываются упреки: фильм, мол, очищен от быта.

Однако такой упрек я не считаю справедливым, в нем надо разобраться.

Я уже писал о том, что в таких картинах, как «Комиссары» и «Иду к тебе», второй план действия, быт, детали иногда оставались, как говорят живописцы, непрописанными. В последнем фильме Мащенко во многом преодолевает этот недостаток. Он точен, лаконичен и не теряет образности и в эпизодах, где требуется внимание к бытовому окружению. Достигает он этого не мелочной детализацией, а на пути, с одной стороны, тончайших психологических характеристик, когда речь идет о героях (вспомним превосходные образы врачей, один за другим осматривающих Павла), или, с другой стороны, поднимая быт до философии.

Именно так, философски масштабно отражен и атакован художником мещанский быт семьи Кюцам. В романе сказано, что старик Кюцам, «ограниченный, узколобый, придирчивый до мелочей, держал семью в вечном страхе и этим снискал себе глубокую неприязнь детей и глубокую ненависть жены, все двадцать лет боровшейся против его деспотизма».

Мащенко делает небольшую переакцентировку. Он показывает Кюцама не стариком, а полным сил, энергичным мужчиной с хищными усами. Во время разговора с семьей и Павлом Кюцам-старший пьет чай. Но если в книге сказано, что он «сосредоточенно размешивал сахар в стакане и зло поглядывал поверх очков», то на экране Кюцам пьет чай вприкуску. Но как! Он сильно, хищно захватывает зубами большой сколок сахарной головки и шумно хрупает. Он грызет сахар, перемалывает его челюстями вызывающе громко, нагло. Этот хруп, как хруст костей, как пулеметная

очередь, убивающая невидимыми пулями. Самодовольное, жвачно агрессивное — вот образ мещанства, выступающего в лице папаши Кюцама. С этим врагом революции Павел сражается с той же яростью, с какой рубил в кавалерийской атаке палачей-петлюровцев. И зритель заражается той же глубокой неприязнью и ненавистью к этому потребительскому перемалывающему быту.

Огонь разгорающийся

Шесть серий телевизионного фильма «Как закалялась сталь» позволили перелистать бессмертную книгу страница за страницей. Правда, выражение «перелистать страница за страницей»— весьма неточное. Перед нами не буквальное постраничное перенесение романа на экран, а попытка выразить самое главное в нем, передать д у х книги и образ ее героя средствами уже иного искусства. Повторение, буквализм были бы здесь гибельны. И не правы те, кто упрекает сценаристов и постановщика в отступлении от книги, в отказе от воспроизведения тех или иных ее эпизодов. Для меня лично все, что добавлено, развито на экране по сравнению с книгой — а иногда создатели фильма строят целые сцены, опираясь на какой-нибудь деепричастный оборот в романе,— в высшей степени убедительно. Фактически вся последняя серия — болезнь и создание книги — собрана по крупицам из отдельных намеков, упоминаний, оставленных Островским в книгах, письмах, беседах. Но, подчеркнем еще раз, нигде создатели ленты не погрешили против высшей правды, они оказались и в вымысле на уровне книги, ее героического пафоса, ее оптимистической трагедии.

Парадокс биографии и личности Корчагина заключается в том, что по мере того как природа сковывала его физические силы, все ярче и ярче разгорался огонь его души. Существование, угасавшее как существование, убивало человека в тургеневской Лукерье. Существование, осознавшее себя как социальное бытие и положившее себе великую революционную цель, обретало силы и тогда, когда природа отнимала их. Краснозвездный боец Павел Корчагин, превращенный даже в «мумию», не только оставался в строю, но и умножал армию своих единомышленников и соратников. Уже описанная нами сцена с Жухраем, поющим песню о сотне юных бойцов из буденновских войск,— один из символов этой неостановимой жизни-атаки.

Известный французский режиссер Луи Малль несколько лет назад создал фильм под названием «Огонь затухающий». В нем он рассказал историю молодого буржуазного интеллигента, который задыхается и гибнет в обществе корысти и индивидуализма. Ему не хватает кислорода человечности, участия, эссенции смысла жизни.

«Огонь разгорающийся» — можно было бы назвать фильм о Павле Корчагине.

Этот огонь не гаснет даже со смертью героя, ибо он — искра от великого пламени нашей революции.

Об этом бессмертная книга Николая Островского.

Об этом талантливый фильм Николая Мащенко.

В. Черных

Впереди большая работа

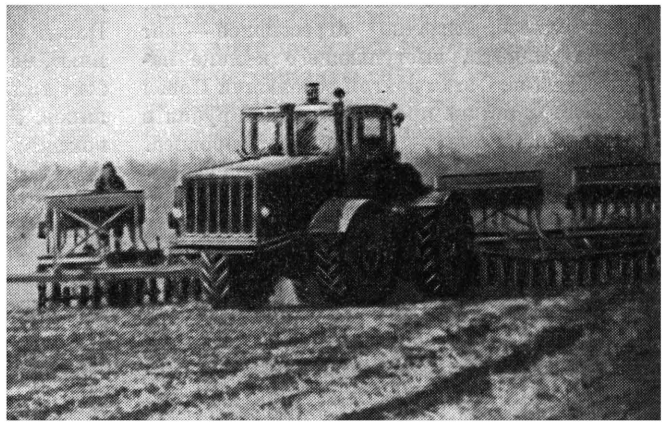
«Большой хлеб».
Авторы сценария А. Повница, А. Фернандес. Режиссеры Р. Нахманович и А. Фернандес. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1973.

«Хлеборобы».
Автор сценария Г. Радов. Режиссер В. Коновалов. Операторы В. Макаров, А. Бялик, В. Извеков. Композитор Е. Адлер. Центральная студия документальных фильмов, 1973.

Два года назад я собирал материал для фильма о молодом председателе колхоза и ранней весной приехал в Таджикистан.

Попробуйте и сегодня зайти в сельский райком партии на Дону или на Брянщине

«Большой хлеб»



к девяти часам утра — большую часть партийных работников вы уже не застанете, они на полях.

Меня предупредили, что, если я хочу застать первого секретаря Ленинского райкома партии П. Палаева, надо приехать не позднее семи утра.

В семь в райкоме уже толпился народ. Те, кому надо было решить вопросы с первым секретарем, приезжали к шести утра. Палаев потом уезжал в колхозы и появлялся поздно вечером.

Секретарь райкома был озабочен, даже мрачен. После короткого разговора, уяснив цель нашего приезда, он взглянул на часы, извинился и включил приемник. Передавали сводку погоды.

Потом мы ездили с Палаевым по району, каждый час передавали сводку погоды, и каждый раз, прерывая разговор, он просил шофера:

— Включи приемник.

Слушал сводку, вздыхал и все больше мрачнел. Прогноз был неутешительным: обещали дождь. А дождь был совсем не нужен. Начинался сев хлопка. В низинах почва еще больше раскиснет, и тяжелые сельскохозяйственные машины не пройдут, а это потеря нескольких дней. Секретарь райкома, сам бывший агроном, понимал это, как никто другой. И даже во время обеда не выдержал, бросился к машине, включил приемник и стал в десятый уже, наверное, раз за день слушать сводку, все еще, видимо, надеясь, что природа даст небольшой, хотя бы в два дня, шанс, чтобы успеть посеять хлопок. Я вспомнил этот эпизод, когда смотрел фильмы «Хлеборобы» и «Большой хлеб».

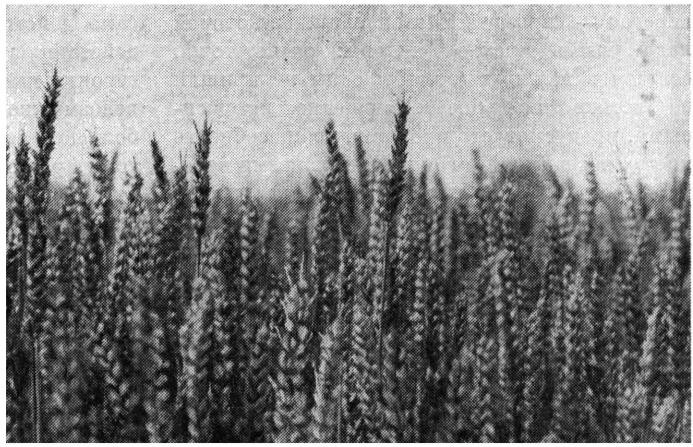
Много раз в «Большом хлебе» звучала привычная мелодия, сопровождающая сводку погоды в телевизионной программе «Время».

Мы обычно отрываемся от своих дел, слыша эти позывные погоды, и подходим к телевизору, чтобы послушать и посмотреть на эти плюсы и минусы в цельсиях, узнать, что день грядущий нам готовит.

Украинские кинематографисты эти позывные использовали как своеобразный прием. Вместо слов о переменчивости погоды, о сложности труда земледельца в фильме звучит «мелодия погоды», и идут документальные кадры. И сильнее всяких слов говорят потоки воды, несущиеся среди садов, остановившаяся беспомощная техника и озабоченные лица людей: когда же всё это кончится, когда, наконец, можно будет начать работать снова.

Нелегко достался рекордный урожай 1973 года. Летели все запланированные графики уборки. После нескольких дней простоя надо было перегруппировать и технику и людей —

«Большой хлеб»



ведь ни того, ни другого не становилось больше, а время на уборку сокращалось. Из этой очень сложной ситуации работники сельского хозяйства вышли с честью. Люди работали с повышенным напряжением, с полной отдачей сил, и это, действительно, напоминало битву с природой.

«Курс, который наша партия проводит в области сельского хозяйства, начиная с мартовского Пленума 1965 года и последующих Пленумов ЦК КПСС, посвященных проблемам сельского хозяйства, — говорил тов. Л. И. Брежнев при вручении ордена Дружбы народов Украинской ССР, — вот первооснова всех наших успехов на селе. Проводя этот курс, мы и впредь будем выделять значительные средства на развитие сельскохозяйственного производства, обеспечивать его в возрастающей мере техникой и удобрениями, вести широким фронтом мелиоративные работы».

Большие достижения никогда не даются легко, и чем больше победа, тем серьезнее подготовка, которая ей предшествовала. И от организационного, подготовительного периода зависит не меньше, чем от дней напряженной летней работы. Жатва — это вопрос дней, недель, подготовка же к ней длится весь год.

Кинематограф очень хорошо научился показывать само действие, особенно зрительски выигрышное. Авторы «Большого хлеба» и «Хлеборобов» сумели передать накал борьбы за хлеб, показали размах работ, технику и людей в действии. Эти кадры эффектны и наверняка запомнятся зрителям. Но ведь большой хлеб складывался не только из этого. Была и напряженная работа райкомов партии, «Сельхозтехники», промышленных предприятий, которые поставили эту самую технику, плановых и координирующих организаций.

Когда читаешь воспоминания наших военачальников периода Великой Отечественной войны, поражаешься, какой гигантской подготовительной работы требовала каждая операция. И об этой подготовке читаешь с неменьшим интересом, чем о самих сражениях.

Художественный кинематограф это понял и уже использует. Вспомните киноэпопею «Освобождение», которая с таким успехом прошла у нас и за рубежом. Зритель за работой Ставки следил с неменьшим интересом и волнением, чем за развертывающимися танковыми битвами.

В Министерстве сельского хозяйства Таджикской ССР мне пришлось быть свидетелем разработки одной операции — перегона овец с зимних пастбищ на летние. Казалось бы, что особенного: чуть ли не с сотворения мира скотоводы перегоняли животных с зимних

на летние пастбища и обратно. Оказывается, перегон — серьезнейшая операция, в которой надо учесть многие факторы: очень точно составить маршруты, чтобы овцы не пришли на летние пастбища совершенно истощенными, предусмотреть пропускную способность мостов через бурные горные реки, время перехода через эти мосты, иначе можно перекрыть движение на много часов, избежать потрав, учесть, где по маршруту перегона ведутся взрывные работы, обойти стороной городки и кишлаки, решить, на каких участках перевезти овец на машинах, чтобы не переполнять дороги многотысячными стадами...

На стене кабинета висела карта республики, и по ней километр за километром, участок за участком работники сельского хозяйства, дорожники, медики намечали путь перегона. Работал штаб.

Партией, ее Центральным Комитетом за последние годы была проделана гигантская организационная работа. В сельскохозяйственное производство внедрялась новая технология, деревня насыщалась техникой в невиданных до сих пор масштабах, были созданы и уже действуют животноводческие комплексы промышленного типа.

Рекордный урожай 1973 года — это и есть итог большой организационной работы и подготовки.

Подготовку показывать всегда труднее, чем само действие. Я уже говорил, что героика действия зрелищно более выигрышна, чем героика мысли, но без показа последнего уже невозможно обходиться, потому что в любом большом деле, и в борьбе за большой хлеб тоже, раскрытие героики мысли и организации так же правомочно, как и героики совершаемого действия.

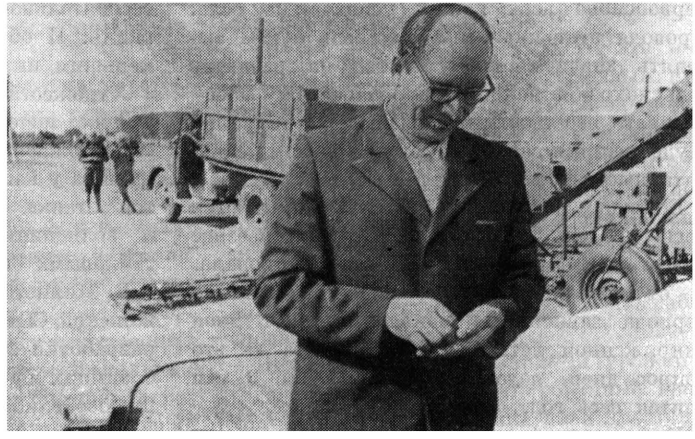
Трудно иногда найти зрительный эквивалент процессу вызревания решения, проще, конечно, вывести председателя колхоза или секретаря райкома в поле, показать его проход и крупно дать озабоченное лицо.

Есть такие проходы и в «Большом хлебе» и в «Хлеборобах», и не они украшают эти хорошие фильмы.

Об их кадрах, может, и не стоило бы писать, тем более что фильм «Большой хлеб» и не претендует на всеохватывающее обобщение, это скорее репортаж с мест событий, но с хороших картин и спрос особый.

«Большой хлеб» — произведение поэтическое. Это ощущаешь буквально с самых первых кадров. Снятое специальной оптикой пшеничное поле на экране выгнуто и напоминает земной шар, засеянный пшеницей. Камера в фильме приметлива, фиксирует и детали и широкие панорамы размаха полевых работ рекордного 1973 года. Интонация всего

«Хлеборобы»



«Хлеборобы»

фильма по-человечески приятна, и когда авторы говорят о героях жатвы 1973 года, и когда вспоминают героев прошлых лет: ведь они тоже готовили сегодняшний рекорд. Без их работы в условиях неизмеримо более трудных, чем сегодня, мы бы не имели всего того, что достигли. Воспоминания о М. Посмитном в «Большом хлебе» (как и об академике П. Лукьяненко в «Хлеборобах») — один из лучших эпизодов, они трогательно щемящи, они запоминаются.

Замечено, что селекционеры живут подолгу. Жизнь их размеренна: новый сорт пшеницы требует времени, на иной опыт уходят десятки лет. Академик П. Лукьяненко сделал много, очень много, при жизни он стал классиком селекции, и, казалось бы, мог уже жить спокойно, какая разница — одной удачей больше или меньше, благодарные потомки все равно будут о нем помнить. Но этот человек не мог быть спокойным, он экспериментировал до самого последнего своего часа и умер посреди опытного поля, не выдержало сердце...

О Макаре Посмитном в фильме «Большой хлеб» говорит один из колхозников. Говорит с каким-то даже удивлением. А человек этот действительно был удивительным. Уже при жизни о нем складывались легенды. Сегодня все меньше становится таких самородков, которые стояли у руководства колхозами в тридцатые и в пятидесятые годы. Не очень грамотные, они тем не менее были выдающимися организаторами и выдающимися психологами. Потому что без знания людей, их стремлений, особенностей буквально каждого работника невозможно поднять людей на большое дело, невозможно добиться тех значительных результатов, каких добивались эти самородки-организаторы. Они прошли все ступени служебной иерархии, не перескакивая их, и могли выполнить любую работу, на любом участке земледелия, не хуже, а порой и лучше непосредственного исполнителя.

Сегодня, при усложнившихся задачах и методах работы, при резкой интенсификации сельскохозяйственного производства, накопленный ими производственный опыт уже не всегда может быть применен, но их опыт работы с людьми стоило бы перенять молодым руководителям сельского хозяйства, которые много, и оправданно много, уделяют внимания организации производства, отлаживая безукоризненное действие системы, но порой забывают, что в любой самой прогрессивной системе производства все-таки самым главным остается человек.

В фильмах «Большой хлеб» и «Хлеборобы» человек укрупнен, выделен. Эти фильмы в пер-

вую очередь о человеке земли. Не часто еще приходится слышать, чтобы с экрана говорили о хлеборобе так по-человечески тепло, с нежностью. Сами герои фильма говорят в кадре точно и по делу. Запоминается бывший секретарь райкома, ныне заведующий сельхозотделом Белгородского обкома партии А. Семин, когда он говорит: «Моя главная проблема — сделать работу каждого специалиста в районе творческой работой, по-настоящему творческой. У нас в районе трудится 450 специалистов сельского хозяйства, из них 300 человек с высшим образованием. И вот если каждый специалист сельского хозяйства станет работать с полной отдачей сил, с большим знанием дела, то, конечно, все задачи мы будем успешно решать».

И в «Большом хлебе» и в «Хлеборобах» синхронных записей много, но они к месту. До недавнего времени в документальном кинематографе иногда слишком часто увлекались синхронными разговорами. В этих же фильмах авторы нашли золотую середину: им хватило места, чтобы и героям дать поговорить, и самим сказать о героях.

Фильмы «Большой хлеб» и «Хлеборобы» рассказывают об одном и том же событии — борьбе за урожай 1973 года. Их многое объединяет, о чем я говорил выше, и в то же время эти фильмы очень разные.

«Большой хлеб» — по-своему филигранное кинематографическое произведение, в нем как единое целое действуют и камера, и монтаж, и музыка, и дикторский текст. Режиссеры Р. Нахманович и А. Фернандес сумели раскрыть поэзию будней, рассказать о красоте труда на земле и показать людей труда. «Большой хлеб» — хорошее и профессиональное кино. Украинские кинематографисты мобилизовали все средства искусства кино, чтобы создать правдивую картину событий лета 1973 года. И, по-моему, этой цели они добились.

«Хлеборобы» — более литературная картина. Кинематографисты Центральной студии документальных фильмов скорее проиллюстрировали рассказ писателя Г. Радова, чем переплавили литературный замысел в четкую кинематографическую форму.

Профессиональная принадлежность Г. Радова к писательскому цеху даже подчеркнута в титрах фильма. Если бы автором сценария был социолог, агроном или специалист по механизации, фильм нес бы отпечаток профессиональной заинтересованности автора в проблематике агрономической, социологической или инженерной. Для писателя главное — человек и его проблемы. «Хлеборобы» — фильм о людях и проблемах.

Г. Радова хорошо знают читатели и телезрители как публициста, очеркиста и комментатора. Его отличает верность одной теме — теме деревни, теме человека, работающего на земле. У Г. Радова есть свои любимые сферы и любимые герои, о которых он пишет из года в год, отдавая особое предпочтение председателям колхозов и директорам совхозов. «Председательский корпус», написанный Г. Радовым, на мой взгляд, является примером интересной документальной новеллистики. Привлечение литератора-«деревенщика» к работе над фильмом о хлеборобах уже само по себе явление положительное. Кроме добротной литературной основы, писатель всегда привносит еще и свою неповторимую авторскую индивидуальность, а это всегда отличает фильм писательский от фильма чисто кинематографического. В этой связи можно сослаться хотя бы на фильмы К. Спмонова и С. Образцова.

В фильме «Хлеборобы» автор сценария Г. Радов и режиссер В. Коновалов, рассказывая о современном хлеборобе, показали довольно широкий диапазон сельскохозяйственных профессий. Перед зрителем прошли и звеньевой В. Ерешко, и бригадир В. Первицкий, и агроном Н. Кикнев, и председатели колхозов А. Котов, П. Чугунов, А. Игнатович, партийный работник А. Семин.

В 1973 году Украина и Казахстан — каждая из республик — дали стране более миллиарда пудов зерна, а Российская Федерация — более трех с половиной миллиардов.

Авторы выбрали своих героев из разных районов страны, но, может быть, стоило ограничить число героев фильма и рассказать о них подробнее, проанализировать характерные

особенности именно сегодняшнего хлебороба. Мне, например, да и зрителю, наверное, тоже очень хотелось бы узнать больше о белгородском председателе колхоза А. Котове, на опыте колхоза которого уже защищено несколько диссертаций.

Мне кажется, что режиссер В. Коновалов не всегда точно использовал тот драматический материал, который он имел. Если бы история с неудачей В. Первицкого была сконцентрирована в одном эпизоде — а история эта глубоко драматическая, — этот эпизод мог бы стать образцом документальной драматургии. Много раз прославленный бригадир В. Первицкий и на этот раз шел к победе и поражение потерпел совсем не по своей вине. На его пути роковое стечение обстоятельств: и град, который побил его поле, и болезни пшеницы, с которыми было почти невозможно справиться. Даже при правильно поставленном диагнозе надо ведь еще найти средство борьбы с болезнью.

Авторы, рассказывая о хлеборобе и показывая сложность его труда, обращают внимание на проблемы, которые надо решать сегодня, сейчас. Но я думаю, что безадресные восклицания типа: «Эх, мужики, мужики, пожалели бы своих женщин. Тяпку-то давно надо выбросить» или: «Дорогие друзья-машиностроители, для сегодняшних урожайных полей комбайнерам нужны машины высокой производительности и нужно их много»,— вряд ли помогут решить эти проблемы.

И еще. Хотя понятие возраста всегда относительно, после просмотра фильма «Хлеборобы» не пропадает ощущение, что сегодня на земле работают в основном люди в возрасте и умудренные опытом, и с этим невозможно согласиться. Хотя в сельском хозяйстве еще очень большую нагрузку несет на себе среднее и старшее поколение, молодые сегодня в любой отрасли сельскохозяйственного производства делают очень много. Конечно, невозможно в одном, даже полнометражном фильме раздать всем сестрам по серьгам, но, создавая коллективный портрет хлебороба, неправомочно было обходить вниманием молодого хозяина земли, человека образованного, напористого, за которым будущее. Именно им, молодым, предстоит решать те грандиозные задачи, которые поставлены перед нашим сельским хозяйством.

Итак, зрители получили еще два фильма о хозяевах земли. В этих фильмах есть достоинства и недостатки, но достоинств значительно больше. На этот раз наш кинематограф сработал и оперативно и качественно.

В Постановлении ЦК КПСС «О всесоюзном соревновании работников сельского хозяйства за увеличение производства и заготовок продуктов земледелия и животноводства в 1974 году» сказано: «В предстоящем году необходимо не только закрепить, но и превзойти результаты, достигнутые в 1973 году».

В те дни, когда читатель достанет из почтового ящика этот номер журнала, на полях страны уже снова начнется большая работа.

И кинематографисты, отвечая на Постановление ЦК КПСС, снова будут на полях рядом с хлеборобами, создавая новую летопись борьбы и побед. А когда страна будет подводить итоги сделанному, зритель снова увидит героев битвы за урожай уже 1974 года.

Но, работая над картинами, посвященными новому урожаю, кинематографисты обязательно учтут и тот опыт, который их коллеги накопили, работая над «Хлеборобами» и «Большим хлебом».

Л. Ягункова

Проблема? Ее нет

«Здравствуй, добрый человек!».

Сценарий Е. Смирновой. Постановка Х. Файзиева. Оператор З. Дахте. Художник М. Чочиев. Композитор Ф. Одинаев. Звукооператоры Е. Евсеев, Э. Мусаэлян. Редактор Л. Киямова. «Таджикфильм», 1973.

Если хочешь быть счастлив — начинай день с добрых дел. Восточная мудрость учит: встреть солнце, подмети двор, открой ворота и поприветствуй доброго человека.

Новый таджикский фильм называется про-

граммно: «Здравствуй, добрый человек!». Обещание рассказа о добром человеке, а значит, и о добрых делах, прочитывается в названии картины впрямую — зрителю не нужно строить на этот счет никаких особых догадок и предположений.

Первые кадры впечатляют: Памир, Памир с высоты птичьего полета. Те, кто ходил в горы, хорошо знает, что там особенно живо ощущаешь полноту и драматизм человеческого существования — суровые даже в самый безмятежный день, горы постоянно напоминают о стихии, напоминают о борьбе. Это напоминание во всем: и в разломе скалистого утеса, и в шуме низвергающегося водопада, и в упрямом изгибе тропы, обходящей камень.

...Подобны горы мудрецам Востока:
Пока не спросим их — не скажут слова.
Хоть над землею вознеслись высоко —
Вы, горы, спутники мои живые,
Вы — предки мне и вы — однополчане.
Я тоже на посту стою в молчанье —
Как вы, земли и жизни часовые...

Этими стихами открывается фильм. И в их неторопливом ритме проходят перед нами бесконечные горные цепи.

Здесь, на Памире, работает герой фильма, молодой инженер-дорожник Азиз Гулямов. Несмотря на свою молодость, он считается видным строителем, лучшим учеником Султанова — известного в республике специалиста по горным дорогам. Обо всем этом мы узнаем в первом же эпизоде. Строители сдают новый мост. В праздничной суете под гром духового оркестра, под бойкую скороговорку заезжего репортера, под шум рукоплесканий обнимаются проектировщик Султанов и строитель Гулямов. Вокруг них мы видим людей, ради которых, собственно, и строятся все эти мосты, эти дороги. Дороги нужны людям, а Султанов и Гулямов нужны друг другу — вот что хотели сказать нам для начала авторы фильма. Не будем упрекать их за несколько лобовую информацию, тем более что режиссер Х. Файзиев вынес этот эпизод за титры, сделав его как бы прологом, вступлением к действию. Будем смотреть фильм дальше.

А дальше станет известно, что Султанов спроектировал новую дорогу к высокогорным рудникам и поручил осуществление проекта Азизу Гулямову. Но строительство дороги обрекает на гибель цветущий высокогорный кишлак Богикалон, издавна славящийся своими богатейшими садами и искуснейшими гончарами. Чтобы спасти кишлак от разрушения, Азиз предлагает Султанову изменить проект. Султанов встречает это предложение в штыки. Таков второй эпизод — им, собственно, и начинается действие картины. Как будто бы сразу же мы оказываемся перед конфликтом. Есть проект и есть два человека, из которых один за его осуществление, а второй — против. Пока нам еще не представилась возможность по-настоящему, всерьез разобраться в позициях, доводах каждого, в том, что определяет наступательный пыл одного и резкий отпор другого. Но первый драматургический узел так или иначе завязан. Правда, смущает то, что завязан он как-то походя, впопыхах. Первое столкновение Азиза и Султанова почему-то происходит во время приема иностранной делегации. По воле авторов Азиз уводит Султанова из кабинета, чтобы на ходу, что называется, между двух дверей, сделать заявление огромной важности, заявление, которое, судя по реакции Султанова, должно нарушить весь привычный уклад отношений между учеником и учителем. «Неужели нельзя было зайти попозже?» — говорит раздраженный Султанов. И это звучит довольно убедительно: не мальчик же, в самом деле, этот Азиз — надо бы понимать, что серьезные дела вот так не решаются.

Зачем понадобилось комкать завязку фильма? Думается, что здесь дело не в частном просчете, а в превратном понимании «киногеничности» практической проблемы, якобы лишь с трудом поддающейся художественному исследованию. Авторам кажется: «производственный» разговор не заинтересует зал, не прозвучит с экрана — значит, надо сцену раскрасить, надо подкинуть зрителю некую изобразительную приманку. Вот и появляются представители какого-то международного форума — тут и негры, и индусы, и французы, и англичане; звучит разноязыкая

«Здравствуй, добрый человек!». Ольга — Н. Величко, Азиз Гулямов — Х. Абдураззаков

речь, пестреют национальные одежды. А попутно зритель получает дежурную информацию: Султанов не только крупный специалист, но и почтенный семьянин; дети его, увы, избрали себе другие профессии, а посему он особенно привязан к своему ученику Азизу Гулямову — продолжателю его дела. Только после этого — кажется авторам фильма — можно уделить минуту-другую «специальному вопросу».

Мне уже приходилось писать о подобного рода недоверии к самой проблеме, к возможностям ее воздействия на зрителя. В своей рецензии на узбекский фильм «Порыв» («Искусство кино», 1972, № 5) я стремилась показать, как вместо того, чтобы углубиться в разработку характеров героев, с которыми как раз и связано увиденное в жизни общественно значимое явление, авторы, во имя ошибочно понятой занимательности, переключают внимание сначала на не имеющую отношения к действию детективную завязку, затем на не обоснованную ревность героя и т. д. и т. д.— пока не потерялись из виду и заинтересовавшие их явления, и серьезный принципиальный спор, в котором и должны были, судя по началу, раскрыться характеры героев.

Значит, беглость, нарочитая скомканность завязки не случайный недостаток? Тем более важно обратить внимание на досадное заблуждение, согласно которому считается, что «производственные», рабочие отношения героев — это нечто обособленное, лежащее вне искусства и может служить лишь «довеском» к характеристике людей, осуществляемой через их личные взаимоотношения.

Тем более что в изначальном столкновении героев фильма «Здравствуй, добрый человек!» мы не ощутили за «производственной информацией» реальной жизненной проблемы, не почувствовали, что действия героев продиктованы серьезным нравственным конфликтом. Именно в силу этого первая «сшибка» героев и оказалась лишенной подлинного драматизма.

Выслушав скоропалительную отповедь Султанова («Все! Вопрос решен! Иди, работай... Я занят»), Азиз отправляется на участок и по дороге знакомится с московской журналисткой Ольгой, которая едет именно в Богикалон — писать о местных гончарах. Богикалонцы встречают приезжих, как дорогих гостей. Местные жители — люди самобытные, щедрые душой: возросшие среди великих гор,

они, как подчеркивают авторы, являются хранителями высокого искусства и высоких человеческих достоинств. Встретиться с ними нам и интересно и полезно, тем более что встреча наша должна произойти в острый драматический момент их существования: Богикалон будет сметен взрывом и там, где еще вчера цвело живописное ущелье, возникнет каменный завал — по нему-то и пойдет новая дорога.

Разве это не истинно драматическая ситуация: люди должны оставить насиженное место, смириться с тем, что труды их пойдут прахом — рухнут дома, возведенные их отцами и дедами, погибнут любовно возделанные сады... А что происходит на экране? Девушки с песнями собирают обильный урожай, гончары с присказками лепят кувшины — все идет заведенным порядком, в ритме спокойной, налаженной жизни. Беглые реплики, которыми обмениваются старожилы с приезжими, тоже не создают ощущения драматизма. «Мы же просили в обход...» «Есть райком, горком партии. В конце концов, если там не решат — можно обратиться в ЦК...» «Хватит нам уговаривать этих строителей...» Эти случайные фразы попросту теряются в хороводе вокально-хореографических номеров, на которые здесь оказались так щедры авторы фильма. И рассказ о Богикалоне, о его искусных гончарах воспринимается едва ли не как вставная новелла. В этой новелле — свои герои: почтенный старожил Шухраб-бобо, мастерица-художница Равшан, ее внук Джалол, его невеста Зебуниссо. К основным событиям, происходящим в фильме, они не имеют никакого отношения, хотя приезжая журналистка и заставляет некоторых высказаться на тему: «Чем дорог мне мой кишлак». Авторы фильма добросовестно инсценируют их рассказы, но желаемой цели — взволновать зрителя судьбой Богикалона — тем не менее не достигают. Да и как вызвать острую реакцию зрителя, если сами жители кишлака накануне его гибели преисполнены необъяснимым спокойствием? Трудно сказать даже — посвящены ли они в проект спасения Богикалона, разработанный Азизом?

Ну, а сам Азиз? Что предпринял он, посетив Богикалон и снова еще более твердо убедившись в том, что древний кишлак нельзя стирать с лица земли? В Богикалоне он жил этаким отпускником: захаживал к гончарам, помогал детям поливать сад... И как будто бы

Здравствуй, добрый человек!»

забыл о борьбе за свою позицию, продиктованную, надо думать, и серьезными экономическими соображениями и гуманными побуждениями «доброго человека».

Но, может быть, принимаемся мы гадать, авторы хотели показать столкновение с этим «добрым человеком» носителя трезвой государственной необходимости? Хотели сказать, что не всякое проявление «доброты» совпадает с широкими, подлинно перспективными государственными планами? Может быть, точка зрения Султанова куда более справедлива, чем доброта Азиза, которая в этом случае должна быть расценена всего лишь как сентиментальное прекраснодушие?

Повод для подобных предположений дает небольшое осложнение, привносимое авторами в позицию Азиза.

Проект, предложенный Азизом, на первый взгляд, прост: направленный взрыв завалит соседнее необжитое ущелье — тогда дорога минует Богикалон. Однако, как выясняется в дальнейшем все из тех же информационных разговоров, направленный взрыв — предприятие рискованное: в случае неудачи произойдет катастрофа, вместо одного погибнут три кишлака.

Значит, прав Султанов? Не знаем. Ибо сторонники Азиза в свою очередь напоминают Султанову об опыте некоего «взрыва на Заравшане» — это напоминание должно послужить главным аргументом в пользу проекта Азиза. Между тем зрителю трудно уяснить себе: действительно ли за проектом Азиза стоит некий опыт, позволяющий надеяться на успех. Судя по единодушной поддержке всех посвященных (за исключением Султанова), видимо, так оно и есть. Но тогда почему те же самые люди вкупе с Азизом пребывают в некой перманентной тревоге за исход направленного взрыва? Значит, дело обстоит не так просто и не так уж убедительны доводы Азиза? Выходит, Азиз пришел к Султанову с предложением если не сомнительным, то уж во всяком случае спорным? А Султанов проявил разумную осторожность и охладил молодой пыл?

Скажем сразу же: разбираться в т а к о г о рода проблемах не дело искусства. Отношения, в которые вступают между собой герои, не могут быть поняты сколько-нибудь глубоко (как я об этом и писала выше), если не будут рассмотрены через призму общественно значимого конфликта, который в наших условиях чаще всего бывает связан с трудовой деятельностью людей. Но техническая, производственная сердцевина такого конфликта никогда не может занимать внимания авторов специально. Она должна стать отправной точкой для обрисовки духовного мира героев. Судить о том, какой проект лучше,— дело специалистов. И совершается такой «суд» не на экране, а в жизни. В кинематографе же нас интересует другое: п о ч е м у герои поступают так или иначе, кто из них прав в идейном, нравственном смысле.

Однако, едва дав нам почувствовать сложность предлагаемой ситуации, остроту борьбы Азиза и Султанова, создатели фильма поспешно сводят ее к привычной априорной схеме: склонный к смелым решениям молодой инженер и упрямо заблуждающийся старый специалист.

Проигрывают при этом оба героя. Азиз оказывается фигурой пассивной, бездейственной и полностью устраняется от решения вопроса. Он присутствует на экране, ни во что не вмешиваясь, ничего не предпринимая, ничем не подтверждая правоту своей позиции, на которой все-таки настаивают авторы фильма. Никакой моральной основы, твердой убежденности не чувствуем мы и за поведением Султанова. Чем объясняется его упрямство? Перестраховкой? Завистью к успехам ученика? Скверным характером? Ни тем, ни другим, ни третьим, если судить по отношению окружающих: они наперебой восхищаются Султановым, называют его «уважаемым», «замечательным», «талантливым». Серьезными социальными, общественно значимыми мотивами поведение Султанова также не подкрепляется, ясной конкретной программы, которая бы как-то объясняла преимущества султановского проекта, у него нет. Беглая «анкетная» информация, которую мы получаем о Султанове чаще всего из третьих уст (уроженец

Богикалона, главный инженер «Таджикпроекта», депутат, почтенный семьянин), также не дает живого представления о его личности.

Взять, например, тот факт, что Султанов — уроженец Богикалона. Судя по тому, как принимают его в родном кишлаке, он тут частый, желанный гость, свой человек в каждом доме. Но отношение самого Султанова к Богикалону остается за кадром. Нам так и не дано выяснить, чем является родной кишлак для Султанова — мимолетным воспоминанием или памятью сердца? Печалится ли Султанов по поводу предстоящей гибели кишлака, чувствует ли себя в какой-то мере ответственным за нее? Или он равнодушен к судьбе Богикалона? А если так — то почему? Что привело к равнодушию — увлеченность строителя? Служебная амбиция? Или просто человеческая черствость?

Впрочем, есть в фильме крошечный ретроспективный эпизод: демобилизованный солдат Султанов на коленях целует родную землю. Появляется этот ностальгический мотив уже после того, как главный инженер получил нахлобучку в местной газете и тревожный запрос из министерства. И вот результат: Султанов спешно «прозревает» и пишет покаянное письмо в некую высокую инстанцию. «Да, задал ты нам задачу,— говорит в беседе с Султановым представитель этой инстанции.— Ты выступил как депутат Султанов против инженера Султанова».

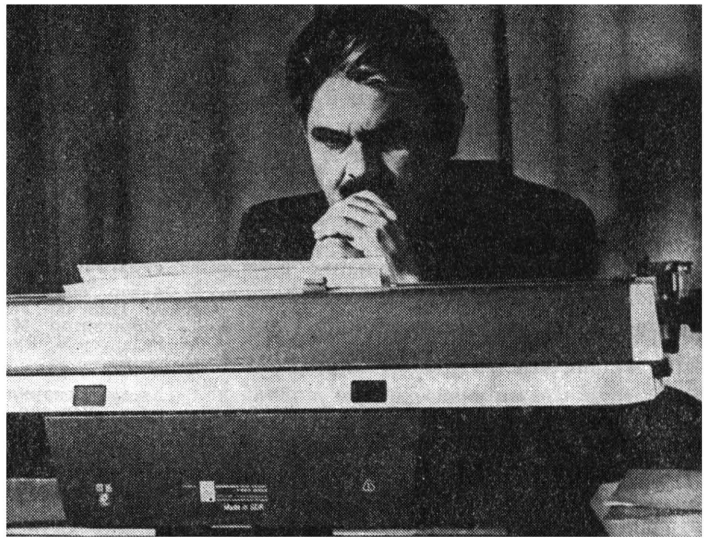
Но и эта «эффектная» фраза остается лишь фразой и лишь наводит на мысль о дурных штампах минувших лет. В самом деле, как можно противопоставлять депутата Султанова инженеру Султанову, если позиции «инженера» и «депутата» в фильме не только не пересекаются, но и попросту не разъясняются зрителю. В кадре — не очень понятное упрямство, за кадром — «прозрение».

Кто же спас кишлак, кто заставил высокие организации заинтересоваться проектом направленного взрыва? Случайный человек — приезжая молодая журналистка Ольга. В отличие от Азиза, она не спасовала перед несговорчивым Султановым и, отчаявшись переубедить его, написала в местную газету критическую статью. Богикалон был спасен. То, что оказалось не под силу людям, кровно причастным к судьбе кишлака и стройки, словно бы шутя сделала бойкая девушка. Не успела Ольга приехать в Богикалон, а уже всех рассудила, всем указала путь истинный. И все это — как бы между прочим, между прогулками в горы и беседами с гончарами.

Вот так — словно сам собой — развязался этот слабо затянутый конфликтный узел. Впрочем, удивляться тут нечему: как мы видели, возможность реального столкновения, реального противоборства, реального конфликта была авторами отброшена изначально.

В финале мы видим радостных богикалонцев, поздравляющих друг друга с благополучным исходом: направленный взрыв удался. Примерно таким же всеобщим ликованием начинался фильм. Но тогда мы еще не знали героев и «по доверию» готовы были сопереживать им. Теперь же происходящее на экране не вызывает у нас никаких ответных эмоций. Казалось бы, кишлак спасен, вознаграждены человеческие усилия — можно порадоваться. Отчего же возникает равнодушие?

Здесь стоит, наверное, ненадолго оглянуться на прошлое. Ведь лет двадцать назад нашему вниманию предлагались фильмы и спектакли, в которых утверждалась прямо противоположная ситуация: кишлак (аул, село, станица) прекращал свое существование, а жителей перевозили на новое место в связи со строительством дороги (электростанции, водохранилища и т. д.). Теперь же кишлак остается невредим. Но суть дела от этого не изменилась: просто зрителю предложили штамп «наоборот». Ибо человеческого содержания за тем, что происходит на экране сейчас, не больше, чем в какой-нибудь «Чаше радости» Н. Винникова, где затопление сел и деревень так же априорно объявлялось благой необходимостью, как сейчас благом объявляется спасение Богикалона. И не мудрено! Искусственная схема не может сообщить действию живого дыхания.



«Здравствуй, добрый человек!». Султанов — Г. Завкибеков

Надо сказать, что поверхностность, умозрительность, незнание изображаемого предмета чувствуются в фильме на каждом шагу. О чем бы ни заходила речь — все преподносится в пределах самых общих представлений: стройка — вообще, газета — вообще, министерство — вообще. То же самое можно сказать и о героях: инженер, журналистка, председатель колхоза — лишь в очень приблизительных очертаниях возникают они на экране... Отсюда и бедность психологических характеристик, стертость речи. Чаще всего герои фильма изъясняются некими жесткими формулировками: «Вода, богатая минеральными солями, принесет садоводству только пользу». «Дорога? Это же хорошо! Это артерия жизни!» «Жизнь — это движение дороги, перемены, поиск». «Как часто в жизни мы соединяем две точки прямой линией и почему-то считаем, что это кратчайшее расстояние». «Дорогу построить — не поле перейти. Но многие с честью выдерживают испытание». «Багарное садоводство — одна из самых важнейших проблем в республике». Попробуйте угадать, какая из этих фраз принадлежит Ольге, какая Азизу, какая Джалолу? Даже интонации, смысловые оттенки речи разных героев удивительно однообразны: «Настоящий ученик должен дерзать» (Ольга). «Дорога должна соединять людей» (Зебуниссо). «Даже самый блестящий проект не должен быть догмой» (Азиз). И, конечно, все эти прямолинейные сентенции то и дело соседствуют с поэтическими отрывками. В фильме к месту и не к месту звучат стихи Авиценны и Гулрухсор Софиевой, Омара Хайяма и Лоика Шералиева. И только лишний раз подчеркивают заземленную схематичную прозу киноповествования.

Не мудрено, что ни Н. Величко, ни Х. Абдураззаков не могут донести до зрителя поэтической прелести и гражданского пафоса древних и новых поэтов, которых они читают. Хотя за Абдураззаковым в Таджикистане и укрепилась репутация актера героико-романтического плана.

Мы попытались как можно детальнее разобраться в фильме, шаг за шагом проследить его движение, развитие событий. Такой анализ со всей очевидностью приводит к печальному выводу: проблема, предложенная авторами, оказывается мнимой, за вроде бы серьезной конфликтной ситуацией, увы, скрывается пустота.

Здесь, видимо, пришла пора сказать о главном.

Есть фильмы, достоинства и недостатки которых выходят за рамки частной удачи или неудачи, фильмы, которые выражают определенную тенденцию, возникающую в нашем кинематографе. Так, за просчетами картины «Здравствуй, добрый человек!» ощутимо просматривается опасность подмены истинных противоречий, действительных сложностей жизни — видимыми, стремление выдать заблуждения, недоразумения, неувязки — за реальные общественные столкновения.

Как известно, слово «проблема» встречается в двух синонимических рядах. В одном из этих рядов доминирует слово «вопрос» (вопрос, тема, проблема, материя). В другом — слово «затруднение» (затруднение, трудность, осложнение, проблема, загвоздка). Оба ряда в известной мере тяготеют друг к другу; в самом деле, сколь часто видим мы рядом слова: «вопрос» — «трудность», «тема» — «осложнение».

Что же, осложнения в фильме есть. Есть в нем и известные трудности, переживаемые двумя основными героями. А вот проблемы — реально существующей, общественно значимой и драматургически выраженной — в нем, увы, нет.

Виной тому прежде всего слабая, схематичная драматургия, которая, видимо, и увела фильм на проторенные, исхоженные вдоль и поперек дороги штампов — дороги, которые, перефразируя слова героев «Доброго человека», никого не соединяют, никуда не ведут...

Все это тем более грустно, что как раз за последнее время в работах таджикских кинематографистов проявились важные обнадеживающие тенденции: напомню всесоюзный успех «Рустама и Сухраба» Бориса Кимягарова, признанная критикой лента С. Хамидова «Легенда тюрьмы Павиак» с ее углубленным психологизмом. Хочется поэтому верить, что картина, о которой у нас шла речь сегодня, не задержит «Таджикфильм» в его творческом росте.

Любовь Кабо

Разговор по поводу одного разговора

«Разговор на равных».

Автор сценария В. Комиссаржевский. Режиссер А. Цинеман. Операторы В. Рыклин, Э. Уэцкий. Композитор М. Зив. Звукооператор А. Романов. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1972.

«ТЮЗ с утра до полуночи».

Автор сценария В. Самойлов. Режиссер Ю. Герштейн. Оператор Е. Шлюглейт. «Леннаучфильм», 1972.

Это, наверное, не только в нашем доме бывает. Целая исторпя: кому-то надо идти с малышом в театр. Бабушка тут же начинает уверять, что мама за неделю устала, ей бы полежать. Мама пугается, что бабушке с малышом будет трудно. Все это — лицемерие чистой воды. Самый искренний человек в доме, папа, скромно напоминает, что он, между прочим, отец...

А все потому, что идти с малышом в театр — пстинное наслаждение. «Бывали ли вы в театре для детей? — начинает свои воспоминания одна из пионеров детского театра Наталия Сац.— Если не бывали, пойдите. Не пожалеете.

Дети приходят на свои спектакли за полчаса, а то и за час до начала. Но и это требует от них большой выдержки. Еще накануне мысль о посещении театра вытесняет все другие мысли, радостно будоражит во сне... маленьким зрителям кажутся удивительно милыми и гардеробщики, которые помогут им раздеться, и даже ступени лестницы, которые поведут в зрительный зал. Место уже найдено, но успокоиться трудно. Ожидание спектакля — словно канун большого праздника...»

Анатолий Васильевич Луначарский говорил, что в театре для детей испытываешь двойное удовольствие — и от того, что происходит на сцене, и еще большее от того, что творится в зале.

Человек, неизмеримо менее известный, чем А. В. Луначарский, безвременно погибший Борис Леонидович Беклешов, краевед по специальности, всю свою короткую жизнь посвятивший детям, как-то перед началом спектакля стоял, бросив руки на бархат барьера, отделяющего оркестр от зрительного зала; именно в этой позе застал Бориса один из его друзей.

— Смотри,— сказал ему Борис сразу же вместо приветствия.— Лучшее зрелище, какое я знаю: зал, полный детей...

Глядя картину «Разговор на равных», мы в справедливости этого тезиса убеждаемся абсолютно. Самые лучшие места этой шестичастевой картины о детском театре — именно те, когда оператор оборачивается спиной к оркестру.

Детские лица полны жизни, доверия, всепоглощающей заинтересованности. Дети тянут шейки, чтоб лучше видеть, даже встают, когда напряжение становится невыносимым, всплескивают руками в ужасе, прижимают локти к груди и непроизвольно хлопают, когда симпатичному герою, например, петуху, удается избежать смертельной опасности; всем залом кричат: «Лиса, лиса!» — чтоб предостеречь его, когда опасность надвигается снова. Какой-то малыш спрятал лицо на груди у мамы: и боязно, и интересно же, граждане,— и малыш опасливо косится на сцену сквозь расставленные пальцы. Девочка чуть постарше вдруг отвлеклась, заинтересовалась ушами сидящего впереди мальчика; не в силах противиться искушению, трогает их, и вот уже «играет» на них в такт музыке, как на гармошке. Потом спохватывается, заглядывает мальчику в лицо — тот захвачен тем, что происходит на сцене.

Притихшие, неправдоподобно смирные подростки. Серьезные, задумчивые лица старшеклассников, об этой сцене мы еще будем говорить особо,— юноши и девушки, мысленно выверяющие что-то очень значительное в собственной жизни, смотрят спектакль Ленинградского ТЮЗа «Гибель эскадры».

Или эта прекрасная сцена перед зеркалом— прекрасная! Девочки, наскоро причесывающиеся в гардеробе театра, заботливо охорашивающие подруг, мальчики, усиленно интересующиеся собственной внешностью, но делающие вид, что не интересуются ею вовсе,— маленькая вставная киноновелла о чуде, именуемом «детский театр». Как взволнова-

«Разговор на равных»

«Разговор на равных»

ны эти очень юные люди, как готовы даже не к радости — к счастью!..

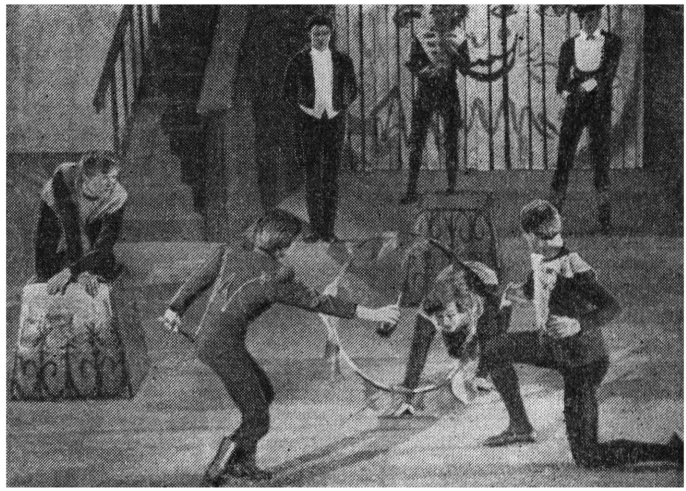
О чем хочет сказать фильм? О том, что театр говорит с детьми «на равных»? Мы совершенно убеждены в этом, когда смотрим подобные кадры. Мысль уже доказана, фильм уже состоялся, человеку, которому предстоит его посмотреть, ничего уже, собственно, и не нужно.

Но создатели его не доверяют себе: камера разворачивается и на сцену тоже. И вот тут происходит какой-то просчет. Потому что это, по существу, начало какого-то другого фильма — о чем? О том, что в театре есть спектакли и для ребят помладше и для ребят постарше? Для этой несложной мысли достаточно обратиться к репертуарной афише. Чтоб соотнести спектакль и реакцию зрительного зала? Но метраж картины слишком мал, чтоб мы могли всерьез убедиться в том, насколько реакция адекватна. «Ага, догадываемся мы, нас вводят в мир прекрасного «если бы», в царство детской игры и фантазии!» И мы, радостно следуя за авторами, начинаем размышлять о языке детского театра, сопоставлять архаичность декораций «Снежной королевы» (Московский Центральный детский театр) с предельно простыми, насыщенными воздухом и светом, едва намеченными декорациями Ленинградского ТЮЗа. Мы захвачены детскими рисунками — этими лучшими рецензиями на любой спектакль,— мы сражены бесстрашной детской убежденностью, что цветными карандашами нарисовать можно все: театральный зал, полный зрителей, вечернюю, залитую огнями улицу, цирк с его амфитеатром и с тиграми на арене. Все можно нарисовать, все — сыграть!

Есть у Валентина Катаева рассказ о голодающем в годы разрухи приват-доценте Цирлихе. Цирлих в отчаянии написал первую в жизни пьесу. В пьесе этой участвуют младенец пяти месяцев, ворона, змея, приближающийся поезд — все, что, казалось бы, изобразить невозможно. Бедный, незадачливый приват-доцент! Но мы, посмотрев кусок из лентюзовской «Мухи-цокотухи» и дрессированных тигров, сыгранных ленинградскими же актерами, готовы полемизировать с Катаевым и заверять его, что в приват-доценте Цирлихе навсегда погиб выдающийся драматург детского театра, именно детского!

Короче: мы всерьез готовы вместе с создателями фильма вести разговор о специфике детского театра. Тема начата, зритель заинтересован, а создатели фильма уже, оказывается, пошли дальше. Так зачем же мы вместе с ними заглядывали и на сцену тоже? Чтоб невольно

Разговор на равных»



сопоставить потрясающую детскую непосредственность в зале и натужность — на этом фоне — актерского лицедейства? Потому что эти две фактуры, если можно их так условно назвать,— детей в зале и актеров на сцене — нельзя сдвигать безнаказанно, как бы ни были хороши представленные актеры. И только отчетливо поставленная проблема, только усиленная работа мысли могут подобный сдвиг сгладить и оправдать.

Но, оказывается, вот в чем дело: в детстве надо запастись впечатлениями — и зрителей погружают в мир детской фантазии, в подростковом возрасте нужно человеческое тепло (а когда оно не нужно?) — и сейчас нам покажут кусок из пьесы про душевное тепло, в юности человек, как правило, влюблен — и актер со сценических подмостков расскажет нам о том, что такое любовь. Иллюстративность проступает все отчетливее, расхолаживает заинтересовавшегося было зрителя.

И тут создатели фильма, все в том же стремлении доказать несложную в общем-то и, повторяем, уже доказанную мысль, что театр для детей со всеми возрастами говорит «на равных», — тут создатели фильма вводят третью тему: «Сразу после спектакля — разговор»... И это — оговоримся сразу — самое слабое место картины.

Прежде всего — мы вовсе не убеждены, что сразу после спектакля должен состояться разговор. Иногда лучше оставить ребенка наедине с тем серьезным потрясением, которое он испытал. Надо дать возможность отстояться чувству, если оно серьезно. Подрастающая душа так нуждается в этом, неизмеримо больше, чем взрослая, а в современной жизни таких возможностей, особенно у юного человека, так мало! И в то время, как в хороших интернатах устраивают «комнаты тишины», а в знаменитом Артеке, говорят, есть специальная «зона задумчивости», театр, сотрясающий детские души, вовлекает детей в какой-то не нужный им разговор, начисто, как мне кажется, перечеркивающий все то, что было поднято спектаклем.

«Что бы ты сделал, если бы стал волшебником?» — прелестная тема! И ребята фантазируют прекрасно, и ответы их слушать можно бесконечно... Если б не то самое, подчеркнутое создателями фильма: «сразу после спектакля...» А спектакль был — умная и добрая сказка Андерсена, пересказанная Евгением Шварцем. Так при чем же тут волшебство, если только что, в спектакле «Снежная королева» на глазах детей восторжествовало волшебство вполне земной человеческой дружбы, человеческой верности, благородства?.. Вот

об этом бы и поговорить, если уж так необходимо говорить о чем-нибудь!

И еще одно. «Если б я была волшебником,— говорит одна девочка,— я бы сделала, чтоб мой папа ожил»...

Внимание, красный сигнал! Девочка говорит это и улыбается. Беззащитной, слабой улыбкой. Мурашки пробегают по телу. Неужели создатели этого фильма торжествовали, снимая такое? Зрителям становится не по себе, им хочется обнять девочку, увести, защитить эту неопытную доверчивость, эту готовую открыться душу.

Помню, как много лет назад я, начинающий классный руководитель, дала домашнее сочинение «мой папа» или «моя мама». Одно из ребячьих сочинений ошеломляло — оно было посвящено недавно умершей матери и все испещрено пятнами мальчишеских слез. Я плакала и сама, читая. И твердо знала: больше никогда этих лезущих в душу сочинений! Не злоупотреблять ни своим авторитетом, ни юной беззащитностью, заслужить эту доверительность, а когда она придет сама, без нажима, воспринять ее, как драгоценный дар...

Другой разговор — о «Мухе-цокотухе». Прекрасный разговор, единственно нужный— о языке, на котором говорит условный театр, даже необходимый разговор. Дети наблюдательны и точны; они говорят и о том, почему паук носит черные очки и перчатки, и о музыке, предшествующей появлению героического комара. И вдруг эдакий, да простят меня, обывательский междусобойчик: «как там у них сложится дальше — у мухи и комара?..»

Речь в этой непритязательной сказке идет о вещах, чрезвычайно для детей значительных — о малодушии, о чудовищной неблагодарности, о предательстве. Бедная муха взывает: «И кормила я вас, и поила я вас,— не покиньте меня в мой последний час...» Очень важно! А ее, именно ее покидают. Детям есть о чем поговорить: выверить на спектакле свое умение дружить, свою отвагу и благородство, а не рассуждать со старческим благоразумием, какая получится пара из мухи и комара.

Вы скажете: это упрек не кинематографистам, а педагогической части театров. Но мы не можем говорить о работе театральных педагогов так же, как не можем судить о качестве той или иной постановки по приведенным в картине отрывкам. Что можно сказать о постановке по выхваченному из живой ткани куску? Так и здесь: что можно сказать о разговоре, ни начала, ни, главное, конца кото-

«Разговор на равных»

«Разговор на равных»

рого мы не знаем? И мы судим только о выхваченном кинематографистами материале, идущем на широкую аудиторию. Судим о фильме. И отмечаем: чем старше представленные в очередном разговоре дети, тем самый разговор выглядит неуместнее. Постараюсь это все доказать.

Но прежде всего — самый переход к теме юности. «Как часто мы думаем, что они еще дети,— звучит закадровый голос диктора,— когда в свои права уже вступила юность...»

Очень правильно. Мы все еще обращаемся с ними, как с детьми, когда они — уже взрослые люди. Мы одного не понимаем: почему справедливые эти слова звучат на фоне влюбленных пар? Одна пара. Другая. Третья. Четвертая пара...

И опять художественный просчет. Серьезный! Потому что я убеждена: одержимые наилучшими намерениями, авторы этого не хотели. Ведь не думают же они всерьез, что юность — это всего только «пора любви и грусти нежной»! Ведь бедный Евгений Онегин, который именно так свою юность и понимал, заплатил за это, как мы знаем, ранней душевной опустошенностью. «Пора любви и грусти нежной» — и только это! — в то время, как сверстники его посвящали отчизне «души прекрасные порывы».

Современных юношей и девушек вовсе не надо наталкивать на мысль о том, что юность — это «пора любви», они задумываются об этом неизмеримо раньше, чем мы успеваем спохватиться. И говорить с ними о любви, конечно, надо всерьез, «без дураков», современные ребята рвутся к любви большой, а за неимением ее и к маленькой с такой интенсивностью, какой предшествующие поколения не знали, сбивают друг друга с толку, плутают, как в лесу. Говорить, повторяем, надо. Но *начинать* разговор о юности с изображения любовных пар, от этого, простите, недалеко то ли до альбомной безвкусицы, то ли до бестактности, что в данном случае, в общем-то, одно и то же.

Юность живет вовсе не праздично и вовсе не только в любви. Подрастающий человек мучительно самоутверждается, ищет себя, пытается прозреть ту точку приложения своих сил, где он, действительно, что-то значит. Он вглядывается в жизнь взрослых, и судит ее, и неустанно взвешивает те ценности, которые ему необходимы, и думает о проблемах общественных. Он перемалывает ежедневно такое количество информации, которое предшествующим поколениям и не снилось. Ничего не берет готовеньким, не заглатывает целиком. Это только нам кажется, что мы

«ТЮЗ с утра до полуночи»

все за него решили, все предопределили раз и навсегда — ничего нельзя решить за другого. Молодой человек изготавливается прожить свою единственную, неповторимую, я бы даже сказала так — уникальную жизнь. А тут: «в права свои вступила юность» — и зрительный образ, надолго остающийся в памяти: беседующие, обнимающиеся, смеющиеся пары.

И хоть потом создатели фильма вспоминают, что есть у ребят естественная мечта о подвиге, о высокой гражданственности, все это потом, а в памяти остается вот это, превосходно снятое: «в права свои вступила»... — не кинематографистам говорить о впечатляющей силе кинематографического образа.

Тут, впрочем, хочется понять еще одно. Знает ли та девочка, которая убеждает доброжелательных собеседников, что любовь — это «полная отдача, буквально всего», знает ли она о том, что ее снимают? Потому что если не знает, надо бы ее об этом предупредить: с подобной «полной отдачей» говорят, только доверившись встречной искренности собеседников, но отнюдь не с широкого экрана. Эта кинематографическая удача отдает той же профессиональной бесцеремонностью, что и в случае с той малышкой: «чтоб мой папа — ожил...» А если девочка все это знает и с кинематографистами заодно, еще хуже: среди ребят сейчас бытует эдакая хлесткость, я бы даже сказала, развязность в разговоре о любви. «Если любовь настоящая, речи не может быть о ханжестве», — вполне справедливо говорит один из юношей в этом фильме. Но где в нем звучат слова о том, что нельзя путать ханжества с заботой об истинном счастье, которое не терпит аффектации, не гонится за модерном, которое, да простят мне это утверждение, старомодно по изначальной природе своей? Которое в публичном выражении своем целомудренно, это тоже немаловажно.

Впрочем, все это только нас интересует, нас, зрителей, — мы все больше убеждаемся в этом. Авторы поднимают вопросы и тут же бросают их, не дав ответа. Их интересует самый факт: подобные разговоры идут. Иллюстративность, которой грешит этот фильм, оборачивается в подобных сценах наихудшей своей стороной: неуважением и равнодушием к той истине, которую так честно ищут на наших глазах все эти молодые люди.

И совсем не по себе становится, когда слушаешь все эти разговоры об отношениях с родителями, о семье. Нечто подобное мои сверстники помнят по тридцатым годам. В «Пионерской правде» тех лет — а мне совсем недавно довелось ее листать — рассказывается о том,

как в рабочую столовую во время обеденного перерыва приводят октябрят. Встав на табуретку, один из октябрят рассказывает (привожу дословно): «Мой отец — горький пьяница. Целыми днями он просиживает в пивнушке, опаздывает или вовсе не ходит на работу... мне плохо приходится от отца...»

Выступает другой, краснощекий октябренок с сияющим лицом. «Я не жалуюсь на отца,— начал он звонко.— Он не пьет водки, за ним не числится ни одного прогула...»

Здесь, в этой картине, «жалуются» или «не жалуются на своего отца» здоровые ребята, которые вполне в силах соизмерить и свои семейные права и семейные обязанности, которых, кстати сказать, никто особенно за язык и не тянет. Почему они так чистосердечно и охотно говорят об интимном, о главном, о том, чего нельзя, недопустимо, неблагородно выносить на люди? Почему так готовно взыскивают со своих родителей, почему не стремятся понять и их?..

Опять повторяю: не знаю, не могу судить о работе педагогов театра, так же, как о качестве той или иной постановки. В фильме же (подчеркиваю: в фильме!) необходимые акценты опять не поставлены, создателей фильма опять только то и интересует, что разговоры эти идут!

И хочется попросить: помолчите немножко. Не надо всех этих разговоров, есть в них что-то неуважительное к юности, при всем декларированном уважении к ней, что-то сбивающее ее с толку.

Я снова хочу вернуться к великолепной финальной сцене, я уже обмолвилась выше о ней. Звучат слова Сухомлинского: «Как сделать детей братьями по возвышенной гражданской идее»... На сцене театра и на экране — «Гибель эскадры», черноморцы прощаются со своими кораблями, перед тем как их затопить. Сцену эту нельзя смотреть без волнения И зал не остается безучастным. Молодые, серьезные лица, задумчивые глаза.

Ни единого слова, а полнота впечатления несомненна. Насколько больше добиваются создатели фильма там, где они уважительны и скромны.

Вот и выходишь из зала, будто посмотрел не один, а три очень разных и неравноценных фильма. Три эти фильма топчутся на пятачке шестичастевки, путаются, мешают друг другу.

И думаешь после впечатляющего финала, какие возможности заключались в фильме и каким он не стал. Бессильные декларации, вроде того, что театр «должен воспитать благородную способность к полету молодой души», декларации эти потонули в нагромождении плохо отобранного иллюстративного материала. И не случайно: нельзя экранизировать только декларации, нужна отчетливо звучащая с экрана публицистическая мысль.

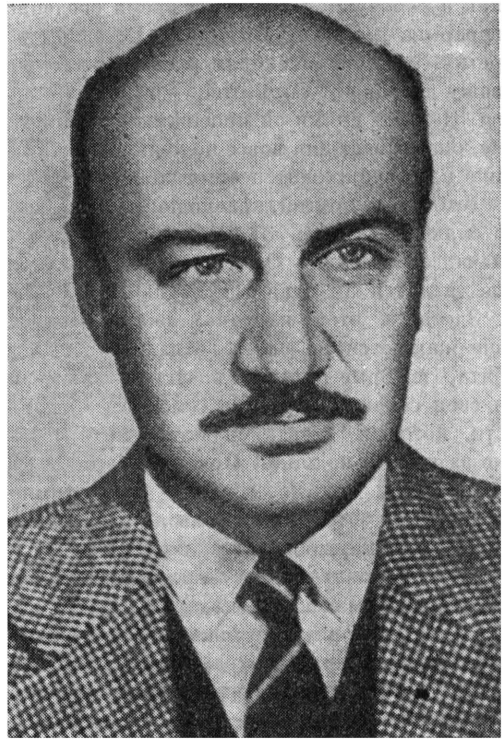
И насколько лучше воспринимается совсем непритязательная, локальная по содержанию своему картина «ТЮЗ с утра до полуночи», посвященная 50-летию Ленинградского ТЮЗа. Здесь все на месте — и вмонтированные куски спектаклей и разговоры, идущие откровенно на пленку и отнюдь не претендующие на исповедальную обнаженность. И виден благородный труд актеров, ежедневными усилиями добывающих для своих зрителей радость. И читается, главное, читается без натуги та же самая мысль: детский театр говорит со своими зрителями «на равных»! Не стоит двигать мощный экскаватор для того, чтобы поднять с земли камушек.

И еще одно — относительно картины «Разговор на равных». Несколько слов об изысканном, снятом рапидом обрамлении фильма: плывущие над землей в конце и начале его дети. Почему плывущие? Нам кажется, что дети, просто бегущие по земле, неизмеримо прекраснее — обычные дети, толкающие друг друга и цепляющиеся друг за друга, дети с исцарапанными коленками, с прерывистым от быстрого движения смехом.

Дело вкуса? Если бы только вкуса! Потому что эти плывущие в воздухе дети — авторская заявка. Потому что авторы с первых же кадров хотят сказать: посмотрите, как прекрасно детство, оно в полете! Разделите с нами это любование детством, умилитесь!.. Но в том-то и дело, что умиление как таковое чаще всего исключает мысль.

Зрелость таланта

К 50-летию Л. А. Кулиджанова



Те, кто смотрел картину Льва Кулиджанова «Преступление и наказание», были единодушны в главном: картина сделана рукой зрелого мастера, художника, который завоевал право «на Достоевского», на кинематографическое толкование его романа. При этом Л. Кулиджанов стремился к толкованию современному — в связи с проблемами, которые остро стоят в мире сегодня, требуют выражения в искусстве, в том числе и экранном.

Современность взгляда — это качество непременно присутствует в фильмах Льва Кулиджанова, осмысливает ли художник великое произведение классика или показывает явления нынешней жизни, обращается ли к движениям души человека минувшей эпохи или вглядывается во внутренний мир своего сверстника.

С чего начать? Вопрос этот ставят, не могут не ставить перед собой молодые, только вступающие на творческий путь кинематографисты, но далеко не все дают на него ответ ясный и точный, не все и не всегда выбирают верную дорогу. Л. Кулиджанов выбрал точно и сразу. Его первый полнометражный художественный фильм, поставленный вместе с Яковом Сегелем, был посвящен современникам — людям целины, их жизни, их труду, их чувствам. Фильм назывался «Это начиналось так...». «Мы начинали так...» назвали молодые режиссеры свою статью, опубликованную в 1957 году в первой книжке нашего журнала, рассказывавшую о создании картины, о принципах работы над ней. Объясняя, почему для своего дебюта они взяли материал весьма сложный и трудоемкий, не имеющий еще своих сложившихся традиций в искусстве, авторы писали: «...Разве не правильнее, не честнее, наконец, не разумнее изображать в искусстве то, что ты доподлинно, досконально знаешь, угадываешь в силу того, что сам живешь этим, чувствуешь каждую минуту?»

Первые трудности и первые радости, драматическое и светлое нашли в фильме выражение негромкое, задушевно лирическое. Многоточие, поставленное в названии картины, соответствовало ее интонации — раздумчивой, неторопливой.

В следующей общей работе Кулиджанова и Сегеля — «Дом, в котором я живу» — интонация эта хотя и сохранится, но станет более мужественной, порой суровой. Причиной тому будет сам жизненный материал, определивший и судьбы, и характеры, и внутренний мир героев. Снова авторы говорили о том, что знают, что кровно близко и им, молодым художникам, и людям, сидящим в кинозале. Только теперь уже расширился не только плацдарм действия (не в смысле места происходящего — им неизменно останется «дом, в котором я живу», а в смысле охвата времени: на экране эпоху первых пятилеток сменит нагрянувшая война, а за военными буднями последуют дни

мира и труда), расширился угол авторского зрения, точнее была выбрана точка художественного прицела. По-прежнему занимают взаимоотношения старших и младших, по-прежнему остр интерес к молодым — какие они, на что способны, куда идут?

Тема добра и человечности, как категории социально-нравственной, общественно активной, действенной, станет темой произведений Л. Кулиджанова и позже. Герои фильмов «Когда деревья были большими» и «Отчий дом», хотя в первом случае это уже пожилой человек, а во втором — молодая девушка, переживают, в сущности, сходную метаморфозу: под влиянием добра, воплощенного и в окружающих, и в самой атмосфере, обстановке действия, они заново открывают для себя жизнь, ее ценности, ее нравственный смысл.

Кулиджанов-режиссер очень внимателен к движениям человеческих чувств, к естественным их поворотам и проявлениям. Оттого и образы в его фильмах прежде всего внутренне правдивы, привлекают убедительностью в раскрытии чувств, их неподдельностью, подлинностью.

Художник добивается не только, так сказать, общей правды человеческого характера на экране, но выявляет его в самых сложных внутренних переплетениях, в тонких психологических нюансах. Такая способность и позволила Кулиджанову в фильме «Преступление и наказание» открыть (воспользуемся словами критика) «точнейшую выверенность... психологических соответствий и ходов, проникающих до самых последних глубин внутреннего человеческого бытия», позволила господствовать в картине «ритму психологических проникновений и постижений». На основе этих «психологических постижений» и выстраивал режиссер свою концепцию личности и истории, нравственной ответственности человека перед обществом.

Склонность к глубокому психологическому анализу, к краскам по преимуществу лирическим сопутствовала художнику и тогда, когда он обратился к экранизации «Синей тетради» Э. Казакевича. Режиссер стремился сделать центром внимания напряженную духовную деятельность Ленина, напряженную работу, борение его кипучей мысли.

Сейчас Кулиджанов приступает к сложной, многотрудной работе. Пока рано говорить, какой будет картина о жизни и деятельности великого основоположника марксизма — замысел ее окончательно еще не сформировался, не выкристаллизовался во всех своих гранях. Но ответственность, возложенную на себя, режиссер ощущает сполна: задача поставлена огромная, задача идеологическая, художническая, наконец, нравственная, ибо не монумент собирается воздвигнуть постановщик на экране, а показать ж и в о й пример революционного служения человечеству.

Напряженную творческую деятельность Л. Кулиджанов уже много лет сочетает с активной и многогранной общественной деятельностью. Он возглавляет Союз кинематографистов СССР, где целеустремленно и страстно работает над претворением в жизнь Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Член Центральной ревизионной комиссии КПСС, депутат Верховного Совета СССР, Л. Кулиджанов пользуется большим и заслуженным авторитетом. Партия, народ оказали ему высокое доверие, и, выполняя свои общественные и партийные обязанности, осуществляя миссию советского художника, Лев Кулиджанов всеми силами стремится это доверие оправдать.

Он знает: народ — и адресат нашего искусства, и его вдохновитель — от кинематографа ждет истинной современности, глубокой правды, передовых идей, полнокровных человеческих характеров. В том, чтобы оправдать эти ожидания, видит Л. Кулиджанов свой гражданский и художнический долг.

Поздравляя Льва Александровича Кулиджанова с 50-летием, редакционная коллегия и сотрудники журнала «Искусство кино» желают ему плодотворной работы, дальнейшего развития его доброго, глубокого таланта, желают ему вписать много новых ярких страниц в книгу Советской Кинематографии.

С. Фрейлих

Поле действия героя

Статья первая

Об исследовательской природе искусства

История кино — само развитие его — связана с художническими исканиями, суть которых есть так или иначе исследование человеческой личности. Все наши споры: в двадцатые годы — о монтаже, в тридцатые — об актере, в пятидесятые — о сюжете, в семидесятые — о синтезе — это споры о герое, о приемах его изображения на экране. Не одна статья критиков так и называлась: «Поиски героя». А Всеволод Вишневский даже так назвал один из своих сборников пьес. Поиски героя — есть поиски смысла данной эпохи, которую герой своими действиями так или иначе выражает. И тем не менее в самом определении «поиски героя» есть, на наш взгляд, некоторая недостаточность. Это определение придает проблеме оттенок «таинственности», словно бы поиски эти обязательно связаны с длительными и далекими путешествиями с целью так называемого «сбора материала», что предполагает, что материал этот обязательно находится за пределами повседневного опыта художника. А между тем современный опыт искусства говорит, что даже научная фантастика моделирует поведение человека в будущем, проецируя в него личность с сегодняшним сознанием, тем самым подвергая ее испытанию временем. И если сравнить фантастику эпохи Жюля Верна и научную фантастику Бредбери, Ефремова или Лема, то при известном сходстве, вытекающем из природы жанра, мы обнаружим и существенные различия, заключающиеся в том, что если в прошлом веке научная фантастика усилия своего провидения направляла на догадки в области возможностей технического прогресса, то сейчас, когда процесс научно-технической революции стал реальностью или даже бытом, когда люди, с одной стороны, бороздят пространства космоса, с другой — проникают в глубины подсознания, целью предположений и открытий оказывается не техника, а человеческая личность и круг острейших нравственных и социальных проблем, которые возникли перед человеком второй половины XX века.

Определению «поиски героя» мы бы предпочли другое — «исследование героя». Конечно, нас в связи с этой формулировкой могут упрекнуть в том, что мы делаем акцент на познавательной сущности искусства, делаем упор на гносеологию. Однако оправдываться здесь нет никакой необходимости. Познание враждебно искусству лишь в том случае, когда искусству отводится роль подсобного инструмента или же роль «художественного оформления», осмысленного уже до творческого акта явления. «...Что за эпоха для художника,— писал Л. Н. Толстой о Петре I.— На что ни взглянешь, все задача, загадка, разгадка которой только возможна поэзией. Весь узел русской жизни сидит тут» *.

Именно в разгадке поэзией и состоит суть реалистического искусства, гносеологические основы которого с такой глубиной и прозорливостью разработал В. И. Ленин в своей гениальной теории отражения. Реализм не повторяет модели, он ее исследует, он

* Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 61. М., 1953, стр. 349.

связан с отлетом фантазии, которая дает возможность возвыситься над предметом с тем, чтобы вынести ему нравственный приговор, а значит и увидеть его в возможном изменении.

Все это отражается и в сознании нашего героя. Оно не является простым, пассивным зеркалом жизненных противоречий. Его социальная обусловленность в той или иной форме приводит героя к желанию борьбы и развитию действительности по пути к коммунизму. Познание не только не кладет предел воображению — они будят друг друга, пробуждают друг к другу интерес. Никакие примеры слабых в художественном отношении произведений, действительно страдающих чисто иллюстративным подходом к изображению жизни, не могут скомпрометировать принципа реализма: сам принцип иллюстрирования, страдающий схематизмом, есть выражение незрелого художественного мышления, о чем говорят, например, агитфильмы эпохи гражданской войны. Некоторые из агитфильмов и выдающийся фильм Эйзенштейна «Стачка» близки по своему содержанию, они не только обращаются к одному и тому же предмету, но и одинаково к нему относятся, то есть близки своим пафосом, идеей, которую стремятся выразить. В искусстве всегда важно учитывать стремление, решает дело только художественный результат. Агитфильмы лишь иллюстрируют идею, они — плакаты, их жизнь коротка, они остались в прошлом вместе с событиями, которые отразили. В «Стачке» же событие не берется готовым, оно проанализировано, для каждого нового поколения фильм как бы открывается заново, с годами его воздействие только усиливается.

По существу, со «Стачки» в мировом кино рождается новое направление, оно связано с изображением революции и тех преобразований, которые революцией были вызваны.

Все художественные открытия, которые совершали на этом пути основоположники советского кино, а затем сегодня их продолжатели, связаны прежде всего с обращением к новому, социально активному герою, который стал в их произведениях рупором социалистической эпохи.

В свое время К. Маркс употребил подобное определение — «рупоры духа времени»,— казалось бы, в негативном плане, противопоставив Шекспира Шиллеру. Но здесь требуется уточнение, а для этого вернемся к высказываниям по этим вопросам Маркса и Энгельса. Энгельс, в частности, указывал, что коллизия, к которой обращается драма Лассаля, требует, чтобы автор больше учел опыт Шекспира в изображении исторического фона и построении диалога, который должен раскрыть нам во всей живости характер персонажей. Приведем не только сказанные по этому поводу слова, но и вывод, который тут же вслед за этими словами делает Энгельс: «Характеристика, как она давалась у древних авторов, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы. Но это в т о р о с т е п е н н ы е вопросы, которые я упоминаю только для того, чтобы Вы видели, что я интересовался Вашей драмой и со стороны ф о р м ы» (разрядка моя.— *С. Ф.*) *.

Таким образом, различие между Шекспиром и Шиллером Энгельс видел во второстепенном, в форме выражения. Что же касается прямого выражения авторской идеи, то мы то и дело встречаемся с такого рода выражением и у самого Шекспира (и не только в монологах «положительного» Гамлета, но и «отрицательного» Ричарда III). Не шиллеровское ли начало поддержал Энгельс и в пьесе Лассаля, когда уже касался не «второстепенного», не «формы», а сути типизации? Вспомним другое место из письма Энгельса, также часто цитируемое: «В Вашем «Зиккингене» взята совершенно правильная установка: главные действующие лица *действительно являются* представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелоч-

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 23.

ных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»*.

Нет, Энгельс не говорил, что Шиллер хуже Шекспира, и если он замечал, что надо «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира»**, то отсюда не следует, что за Шекспиром следует забывать Шиллера.

Мы бы об этом не говорили, если бы размышления о «рупорах» и «идеальном» в искусстве периодически не ставились в контекст наших споров о тенденциозности, прямом выражении пафоса и идеальном герое.

В известный период идеальный герой стал символом ходульного, схематического. Стало казаться, что в назидательности, риторичности многих картин виноват именно он, идеальный герой, критика направила против него стрелы. И вот он уже был вторично ранен — сначала в творчестве некоторых художников, которые вытравили из него живое содержание, а потом в язвительных статьях критиков, которые, справедливо негодуя против ложной риторики, тем не менее нерасчетливо выплеснули вместе с водой и дитя.

Мы вернулись к суждению Энгельса о Шиллере, чтобы постичь истинное значение «идеального» в творчестве замечательного немецкого поэта и драматурга, чье творчество вдохновляло идеолога французской революции Робеспьера. Смеем утверждать, что сегодня, в эпоху прямого столкновения идей в мире, творческий опыт создателя «Разбойников», «Дон Карлоса», «Вильгельма Телля» приобретает особую актуальность.

Об этом говорит и театр Брехта, воплотившего идею пьесы-реферата, и современный политический фильм, о значении которого пишут киноведы всего мира.

«Мне хотелось воплотить на экране идеального героя» ***,— программно заявляет известный украинский режиссер Николай Мащенко. Слова эти относятся к замыслу шестисерийного телевизионного фильма «Как закалялась сталь». Они же с полным правом могут быть отнесены и к одному из его недавних фильмов «Комиссары». Пламенная тенденциозность «Комиссаров» продолжает в украинском кино гражданственную линию Довженко, его «Арсенала». Поэзия Довженко питалась двумя источниками: фольклорно-этнографическим («Звенигора») — это продолжено сегодня в значительной степени в ильенковской «Белой птице с черной отметиной», и политическим — картинами «Комиссары» и «Как закалялась сталь» Мащенко продолжает именно эту линию Довженко, которая проявилась у него самого не только в «Арсенале», но и в «Щорсе» и в «Поэме о море». В этих произведениях герои были рупором времени, их монологи — это прямые высказывания художника, мы слышим в них его собственный голос — художника и гражданина.

«Щорс» показал, что герой может быть рупором времени, может быть идеальным героем, не утрачивая при этом исторической конкретности и человеческого обаяния. Так же, как и герой «Великого гражданина» Шахов: он не знал противоречий, тем не менее он живой человеческий тип, обаятельный, вызывающий наши глубокие симпатии. Вспомним и герасимовских семерых смелых. Таков же, по существу, и Алеша Скворцов в «Балладе о солдате» — характер лирический, он не содержит внутреннего конфликта. Его прямота безупречна, простота его чарующа, чувства его не деформируются от соприкосновения с действительностью, люди, с которыми он сталкивается, как бы поверяются его состоянием. Авторы этих произведений счастливо избежали той «дурной индивидуализации» и того «мелочного умничания», какие нередко являются (снова вспомним Энгельса) признаком «выдыхающейся литературы эпигонов».

Цельность характера положительного героя может быть выражена и по-другому. Герой «Чапаева», в отличие от героя «Щорса», был насквозь противоречив, но также обладал цельной человеческой натурой. Это были разные человеческие типы, потребовавшие разных художественных форм и жанров для своего воплощения. В фильме «Председатель»

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 23.
** Там же, стр. 24—25.
*** См. «ИК», 1973, № 8, стр. 33.

противоречия Трубникова лишь говорят нам о цельности его натуры. Противоречие в данном случае не мешает единству, противоречие создает единство, но это происходит потому, что слабости Трубникова были продолжением его достоинств. Такого рода человеческие типы всегда вызывают споры (сегодня аналогичная дискуссия развернулась в театре вокруг образа Чешкова из пьесы Дворецкого «Человек со стороны», надо думать, что она будет продолжена и в кино в связи с предстоящим выходом на экраны фильма по этой пьесе). Существовало мнение, что Трубников — с его крупным, активным характером — несовременен, что он возвращает нас к тридцатым годам, к Чапаеву, Александре Соколовой, Шахову. Немного понадобилось времени, чтобы убедиться, что Трубников — не случайное явление в нашем современном кино. Герой трудных послевоенных лет, он оказался, с одной стороны, в ряду с героями революции, по-новому увиденными в таких фильмах, как «Коммунист», «Жестокость», «Первый учитель», «Никто не хотел умирать» (события картины для Литвы правильно трактовались в критике как революционные), высшим проявлением такого подхода были картины о Ленине, такие, как «Ленин в Польше», «Шестое июля» и ленинская дилогия Донского. С другой стороны, Трубников оказался единомышленником наших современников — героев картин «Девять дней одного года», «Твой современник», «Любить человека», «Укрощение огня». Эти фильмы ясно ответили на вопрос — устарел ли такого типа герой? Картины *не возвращали* нас в тридцатые годы, они *продолжали* тридцатые годы, ибо дали нечто новое искусству. Оно заключалось в новизне самой коллизии, герой как бы действовал в ином поле притяжения, иными оказывались его противники, по-иному развивался сюжет.

Фильм «Председатель» оказался любопытным и с точки зрения восприятия. Казавшийся поначалу «неправильным», образ героя очень скоро утвердился в массовом сознании (присуждение М. Ульянову Ленинской премии за исполнение этой роли было высшим проявлением этого признания), и по нему уже стали судить о других героях, в частности, о героине очень непохожего на «Председателя» фильма «Крылья» Надежде Петрухиной, судьба которой сложилась более драматично, что естественно именно для оставшейся одинокой женщины, молодость которой прошла на войне. Теперь уже ее образ казался нетипичным, хотя, кстати сказать, послевоенная статистика о численности женского и мужского населения отнюдь не опровергает данный жизненный случай. Впрочем, типическое и не нуждается в статистических свидетельствах. Типическое может проявиться как раз в случайном. Пищу для размышлений на эту тему дает и фильм «Монолог», сценарий для которого написал Е. Габрилович. Наш старейший кинодраматург до этого написал сценарии «Коммунист» и «Твой современник», по сравнению с которыми «Монолог» (где герой изображен в несколько ином ракурсе, вследствие того, что больше показана личная сторона его жизни) сужает, казалось, поле действия героя. Однако в данном случае это не так, в чем надо дать себе отчет, и не только ради объективной оценки этого фильма. Произведение искусства работает не только на самое себя, оно работает и на искусство в целом. Вот почему, кстати сказать, камерная картина, осваивающая новое пространство действительности, пусть небольшое, дает иногда искусству больше, расширяет его поле зрения больше, чем иная монументальная картина, обращающаяся к почве, много раз уже обработанной и давшей не один урожай.

Пространство действия таких фильмов, как «Три дня Виктора Чернышева» или «Жил певчий дрозд», невелико, герои этих фильмов, казалось бы, незначительны, но это не значит, что незначительна идея этих фильмов. Драматургия здесь приспособлена к анализу случая и незначительного героя, персонаж как бы вставлен в раму более значительной исторической жизни, с позиции которой автор рассматривает происходящее.

Типическое в жизни и типическое в искусстве не одно и то же. Именно поэтому

категория прекрасного в искусстве не есть нечто, противоположное безобразному в жизни. Отсюда возможно положительное воздействие отрицательного. Об этом говорят такие фильмы, как «Обыкновенный фашизм» или «Бег»: поводом для рассказа в них служат те моменты истории, которые история отвергает, но сами фильмы эти оказываются в ряду произведений, пробуждающих в нас возвышенные чувства.

Поле действия героя всегда заряжено положительным и отрицательным зарядом. Это создает живую среду, которая понуждает героя вести себя по объективным законам жизни. Без этого живого нерва положительность героя мнима.

По сути дела, герой «Председателя» Трубников и герой фильма «Знакомьтесь, Балуев» (в данном случае речь идет именно о кинофильме, а не романе) списаны с одной и той же модели, но в первом случае перед нами живая личность, во втором — идеальный герой в негативном смысле этого слова. Происходит это по той простой причине, что Трубников, в отличие от Балуева, действует в живой среде, он положителен не потому, что хорош для всех, он и сам себя должен ломать, каждый раз мы его видим в борьбе, в необходимости принимать решение, и каждый раз выбор для него есть осознанная необходимость.

С этой точки зрения легко увидеть сильные и слабые стороны героя фильма «Человек на своем месте» Сергея Боброва. Бобров сам предложил себя на должность председателя колхоза, он берет на себя ответственность и этим нам симпатичен. В нем есть трубниковское начало, который тоже добровольно, как и десятки тысяч других энтузиастов, пришел по призыву партии поднимать в послевоенные годы сельское хозяйство. Примечательно, что к фильму и его герою проявили большой интерес труженики села (об этом свидетельствует «круглый стол» журнала «Искусство кино» в № 5 за 1973 год и статья председателя колхоза Ю. Кубарева с характерным производственным заголовком «Сколько сеялок может тащить К-700?» в № 11 журнала).

По своему кругозору, образованию, мыслям, которые высказывает Бобров о деревне эпохи научно-технической революции, он человек современной формации. Умея командовать, он демократичен, в нем живет чувство ответственности перед односельчанами, которые его выбрали, нам импонирует и его душевная открытость — влюбившись, он о предстоящей свадьбе по местному радио извещает многочисленных родичей и односельчан. Комедийный элемент в картине не противоречит характеру героя, но он же на этот раз свидетельствует и о неразвитости драматического начала: в преобразовании жизни герой совершает поступки, которые кажутся порой фантастическими. Заставляя героя действовать, авторы должны считаться не только с потребностями жизни, но и с ее возможностями. Именно с точки зрения этих возможностей анализировал фильм в своих «Полемических заметках»* Юрий Черниченко.

Проблема героя — это всегда общественная проблема. Общество развивается так, что его внимание привлекает то один, то другой человеческий тип.

Проблема героя является и чисто искусствоведческой проблемой. Все известные теории кино (вернемся снова к этой мысли), так по-разному трактовавшие образ на экране, природу фотогеничности, монтажа, жанра и стиля — в конечном счете разные подходы к человеческой личности. В этом и состоит смысл горьковского определения литературы как человековедения.

В исследовании человека проявляется общественная природа искусства, его аналитический характер, благодаря которому оно способно к открытиям. Здесь и таятся возможности искусства воздействовать на нас. Эстетическое переживание, которое внушает нам произведение, всегда имеет нравственную подоплеку: сильное произведение способно не только дать нам новое представление о предмете, но и изменить нас самих.

Об этом — множество статей и даже книг.

Механизм воздействия прекрасного на че-

---

* «Советский экран», 1973, № 15, стр. 3.

ловека раскрывает Успенский в рассказе «Выпрямила».

Рассказ Тургенева «Фауст» показывает, как великое произведение Гете меняет судьбу героини Веры Ельцовой, причем, испытания, которому подвергает ее натуру это величественное произведение, она не выдерживает. И здесь есть свой сокровенный замысел: дело в том, что мать Веры в свое время уберегала дочь от тревожащих воображение стихов и романов, и та, впервые столкнувшись с литературой, да еще с таким сильным произведением, уже в зрелые годы, оказалась незащищенной, не выдерживает его сокрушительного воздействия и погибает.

Писатели оставили нам примеры воздействия и произведений кино. В романе «Успех» Лион Фейхтвангер описывает воздействие фильма «Броненосец «Орлов» (в контексте легко прочитывается за этим фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин») на сознание бывшего министра юстиции Кленка. Заслуживает внимания, что Кленк втягивается в современность именно искусством, именно искусство возвращает ему возможность объективно судить о мире, и что особенно трудно — ввиду его принадлежности к верхушке буржуазного класса — о мире социальной борьбы угнетенных. Не менее любопытно признание Фейхтвангера о воздействии на собственное его сознание произведений художественной литературы. Он писал, что прочел немало исторических исследований об Октябрьской революции, но у з н а л ее, лишь прочтя роман Шолохова «Тихий Дон».

Почему это происходит? Искусство, исследуя события через людей, способно с особой силой вызвать к ним симпатии или антипатии. Здесь достигается такого рода объективность, что сам автор, исследуя предмет, способен изменить к нему отношение, то есть способен оказаться под сильнейшим воздействием собственного произведения, автор замысла оказывается сам в плену объективного хода действия, ибо суть истинного произведения заключается в том, что как бы ни были вымышленны герои, они действуют по законам психологии существующих людей, а потому уже как бы сами выбирают свой путь. И это говорит не о слабости воли художника, а о силе, потому что только великие художники способны вообразить характеры, обретающие в нашем сознании жизненность реально действующих людей.

Полем действия героя всегда оказывается наше сознание, ибо продолжением истинного действия является в о з д е й с т в и е.

Политический фильм

Сферой интенсивных поисков героя стало сейчас политическое кино, недаром самый термин «политический фильм» стал предметом дискуссии в мировом киноведении.

Западная критика «политический фильм» трактует часто в духе «ново-левых», связывая его содержание и художественные особенности исключительно с идеями и формами борьбы молодежного и студенческого движения, бурно проявившегося во второй половине шестидесятых годов. Немудрено, что в писаниях таких критиков немало путаницы, отражающей непоследовательность гошизма, чуждого пониманию роли рабочего класса и этим искажающего представление о движущих силах развития общества.

В нашем понимании современный политический фильм глубоко связан с революционным преобразованием мира, но чтобы уловить эту связь, необходимо само понятие «политический фильм» рассмотреть в контексте более широкого понятия — «политическое кино», которое в свою очередь ставит нас перед еще более обширной проблемой — «кино и политика», «кино и общественная борьба».

Само распространение политического фильма в современном мировом кино является характерным симптомом. Оно говорит о возрастающей роли искусства экрана в битве идей, которой охвачена планета. Убыстрение общественного развития изменяет кинематографическую карту мира. Возникли молодые кинематографии в Азии, Африке и Латинской Америке. Все это произошло на наших глазах: мы видим живую связь нового кино, его идей, его эстетики с национально-

освободительной борьбой народов этих континентов.

Решительные изменения произошли и в старых «классических» кинематографиях. Классовые бои произвели решительное размежевание в кино США, Франции, Италии, и это видно не только в сфере политического фильма с его обнаженной тенденциозностью. Это коснулось так или иначе всего процесса развития мирового кино в самых его глубинах. Если политический нейтрализм казался иным интеллигентам до поры до времени гарантией стабильности в сложном, противоречивом мире, и мы знаем целые направления, занявшие как бы «ничейную землю», то в середине шестидесятых годов иллюзии рассеялись: так мы видели французскую «новую волну», разбившуюся о майские события 1968 года.

Если в пятидесятые годы тема отчуждения, связанная с критикой буржуазного общества, обрекающего человека на одиночество и бездуховность, давала возможность таким мастерам, как Антониони, Феллини, Бергман, создавать значительные произведения искусства, и эти имена не сходили со страниц не только западной кинематографической, но и нашей прессы, то сейчас эти великие имена ушли в тень, и когда мы сегодня говорим о кино Италии, то не Феллини, Антониони, Пазолини, Висконти мы в первую очередь упоминаем, а Понтекорво и Рози, Дамиани и Бертолуччи, Петри и Монтальдо, Беллоккио и бр. Тавиани. Это они, при всем различии их политических позиций и уровня таланта, обращаются к тем действительно животрепещущим проблемам, которые сегодня волнуют итальянское общество.

Это не значит, что Антониони, Феллини, Висконти, Пазолини неидеологичны. Прав С. Юткевич, поставив к своему исследованию о политическом кино в качестве эпиграфа слова Жюля Ренара: «Сказать, что я не занимаюсь политикой, равносильно тому, чтобы сказать: я не занимаюсь жизнью» *.

И все-таки есть существенное различие между картинами Антониони «Красная пустыня» и «Блоу-ап», где он «не занимается политикой», и фильмом «Забриски пойнт», который является прямым отражением современной политической борьбы в США,— именно там он поставил этот фильм, снова покинув для постановки родную Италию. Уже сам по себе этот факт биографии Микеланджело Антониони показателен: певец отчуждения, так тонко чувствующий драму нелюбви, и как никто, может быть, умеющий показать трагедию бездействия, отправляется за океан для того, чтобы поставить фильм о бунтующих студентах.

В фильме «Забриски пойнт» возникает новый аспект изображения душевного состояния человека в связи с его конкретной социальной ситуацией. Если раньше (как это было в «Красной пустыне») в целях достижения замкнутого в стилистическом отношении мира героев режиссер окрашивал улицы, дома, предметы, то есть гримировал натуральную природу, превращая ее в павильон, то теперь, разомкнув действие, он выходит с камерой в гущу реальных происшествий, снимая некоторые сцены средствами прямого кино. Эти новые для Антониони стилистические приемы обусловлены выбором героя, контактного с окружающим миром. В новой картине Антониони мы узнаем и прежние его мотивы, но нам важнее подчеркнуть, что на другой исторической почве и в другой среде Антониони обнаруживает героев, которые не только имеют убеждения, но и способны во имя их действовать — и даже оружием. Здесь для ученых, занимающихся психологией творчества, возникает повод для такого рода размышлений. Почему русский писатель Тургенев в поисках образа революционера сделал в свое время героем болгарина; почему французский режиссер Ален Рене, обращаясь после «Мариенбада» к политической проблематике и ища тип героя, способного действовать, воплощает образ испанского коммуниста; почему тот же Антониони уезжает для этого же из Италии в Америку. А между тем каждый из трех художников мог встре-

* С. Юткевич. Модели политического кино. В сб.: «Проблемы современного киноискусства», рукопись готовится к печати в издательстве «Искусство».

тить прототипы для этих произведений и в своей стране. Могут сказать: так бывает потому, что в своей стране трудно быть пророком и еще труднее найти пророка. Возможно, что это так, возможно, что в данном случае художники, пытаясь изобразить героя в определенной исторической ситуации в качестве модели (как модно сейчас говорить), избирают страну, где исторический смысл такого рода ситуации обнажился уже до самой глубины (как было, например, у Тургенева, который в борьбе болгар против турецкого ига видел высшее для своего времени проявление жажды свободы). Но ведь не менее интересна для художника и задача, когда на материале другой страны он берет ситуацию, которая в его собственной уже разрешилась ранее. Эйзенштейн, творивший в стране Октябрьской революции, которой он посвятил свои лучшие полотна, едет в Мексику, чтобы рассказать языком экрана историю ее революции. Искусство в этом случае не подводит итоги, оно исследует.

Советские картины о борьбе трудящихся зарубежных стран являются одновременно и вкладом в их борьбу. Картина Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» имеет отношение не только к тому, что было до этой картины и что могло стать материалом для нее, но и к тому, что после нее происходит на этом континенте. Сегодня трагедия Чили резонирует в этой картине, и мы сильнее воспринимаем само создание ее как проявление пролетарского интернационализма советского кино.

Содержанием этой картины является история побега трех сенаторов-коммунистов из тюрьмы, в которую они были заключены в результате контрреволюционного переворота и захвата власти военными. Этим фильм начинается. Оставшиеся на воле организуют подкоп под тюрьму, в результате которого заключенные оказываются на свободе. Этим фильм кончается. История подкопа и побега является только нервом действия, но не его смыслом.

Фильм развертывается как политическое действие, в котором герои разграничены и противопоставлены по законам классовой борьбы.

Тема фильма — с в о б о д а. Высказывания героев о свободе есть существенный момент действия. Характеры раскрываются в этих речах прямо, в открытых политических столкновениях и спорах.

По демагогическому утверждению генерал-министра, диктатора в создавшемся положении, средство защиты свободы — террор. Об этом он вещает, выступая по телевидению.

Один из трех арестованных, сенатор Мигель Каррера, накануне ареста отказывается от предоставленной ему возможности бежать из страны: «Я должен быть не на свободе. Революции нужно, чтобы я был не на свободе».

А после почти трехлетнего заключения, перед самым побегом, он спрашивает товарища по камере:

«А ты подготовлен внутренне к выходу на свободу?»

Те, кто готовит побег, действуют, но действие они понимают по-разному.

Рабочий Карлос по кличке «панцирная спина» (прозванный так потому, что спина его покрыта шрамами от мачете) три года, как крот, роет туннель, продвигаясь сантиметр за сантиметром к цели. Больной туберкулезом, задыхающийся без воздуха и света, он охвачен идеей борьбы. Этот туннель — его месть, его вклад в революцию. «Я воткну его, как мачете, в вонючие кишки генерал-министра».

Другой подпольщик, юный Бенедикто, словно наэлектризован током бушующего континента, его взрывной силой и импульсивностью. Ему чужда философия «крота истории», его нетерпеливость бросает его в немедленные действия, граничащие с авантюрой, и он гибнет в уличной схватке. «Революция — это борьба! С а м а борьба, а не разговор о ней». Авторы не упрощают фигуры этого молодого экстремиста, весьма типичного для изображаемых в картине обстоятельств. И в своем заблуждении герой движим высокой целью: «Нельзя ждать! Мы не знаем,

кто придет за нами... Может быть, их идеалом станет рабство. Нельзя ждать!» К Бенедикто могут быть отнесены слова Брехта: «Люди, которые борются час, всю жизнь необходимы».

Мария, жена героя фильма Франциско, осуждает Бенедикто за его «револьверную» революционность. Именно Мария и ее муж стоят в центре картины. Под видом владельцев кабачка они торгуют перед самым носом капитана крепости, и пока сам капитан и его солдаты то и дело забегают сюда опрокинуть рюмочку, под их ногами роется подкоп в тюрьму.

Герои, стремясь к свободе, выясняют ее политический, философский, нравственный смысл.

Когда с экрана герои говорят на прямые политические темы и даже излагают трактаты, это не значит, что они говорят «нехудожественно».

Вспомним «Великого гражданина». Картина состоит из собраний, герои не сходят с трибун, основные ситуации — это моменты открытых политических споров. Но именно в этой картине в области драматургии, режиссуры и операторского мастерства сделаны важнейшие художественные открытия, значение которых особенно заметно сегодня, когда социологическое начало искусства столь активно проявляется в эстетических поисках наших мастеров.

Картина «Это сладкое слово — свобода!» характерна для этих поисков. Сценарист В. Ежов и режиссер В. Жалакявичус стремятся слить в картине две несоединимые, казалось бы, стихии: хронику и притчу.

Многие сцены в картине заставляют забывать нас, что мы смотрим произведение игрового кино. Это впечатление начинается уже с титров, когда само название картины как бы выстукивается на телетайпной ленте, а потом подлинные хроникальные кадры и сцены, поставленные «под хронику», погружают нас в атмосферу уличных боев, демонстраций, митингов; лица героев выхватываются из массы и фиксируются приемом «стоп-кадр», каждый раз при этом резкий щелчок фотоаппарата и осветительная вспышка «блица» заставляют думать, что это всего-навсего репортаж для газетной полосы или же для телевизионной передачи в программе «Время». Вместе с тем в поисках хроникального стиля авторы, на наш взгляд, все-таки не останавливаются там, где нужно было бы им остановиться: каждая сцена в картине еще и обозначена хронологическими титрами, предупреждающими, что данное конкретное событие произошло такого-то числа, в таком-то часу, и это неуместно, ибо не реставрация истинных действий происходит в фильме, как это было, например, в картине «Шестое июля», где надписи перед каждой сценой указывали на действительные события, происшедшие именно 6 июля 1918 года,— один день истории был расписан по часам, и на этом зиждилась драматургия фильма. В данном же случае этот прием не оправдан, стиль становится стилизацией «под хронику», и это мешает проявиться другой, не менее важной стороне картины, формирующим началом которой, как мы уже заметили, является не только хроника.

В картине кто-то рассказывает притчу о солдате, который, когда надо было преодолеть огромное расстояние, сначала шел сколько мог, потом — сколько нужно было.

Сама картина — это притча о преодолении, о жажде свободы. В фильме каждая сцена имеет второе измерение, однако оно возникает не благодаря внутреннему подтексту, скорее наоборот, действие углубляется за счет развития его в сторону обобщения, как раз и принимающего характер притчи.

Это сильная сторона картины. Жалакявичусу удается то, что не всегда удается авторам игровых фильмов на зарубежном материале: быт и психология людей часто оказываются в них недостоверными.

Здесь быт не имеет значения. Единственное место действия картины, где быт сам по себе нужен — это кабачок, где революционеры Франциско и его жена Мария выступают под видом торговцев. Быт здесь не нарушает стиля картины, ибо, по существу, быт здесь фиктивный, он не призван раскрыть психологию этих персонажей, скорее он

должен скрыть их психологию. Но тогда незачем было авторам (и здесь мы отмечаем имеющийся, на наш взгляд, второй просчет в исполнении замысла) уделять так много места психологии мужчины и женщины в истории личных отношений Франциско и Марии. Дело не в том, что в такого рода фильме неуместна любовь или же вообще неуместна интимная сторона жизни героев. Дело в другом, любовь здесь взята не в том ракурсе и не в том укрупнении, которое диктуется поэтикой самой картины. Как сильно, например, работают на тему картины отношения другой пары — Карлоса («панцирной спины») и его жены. Собственно говоря, мы ни разу не видели их вместе, только после его смерти мы узнаем о ее существовании: у его могилы Мария встречает женщину — это и есть жена Карлоса. Здесь, в этой скорбной обстановке, она не сдерживает себя и проклинает Марию и ее соратников за то, что они отняли у нее мужа. Мы видели мужество Карлоса, теперь открывается, чего стоило это его близким. Сцена круто поворачивает действие новой гранью, тема свободы получает новый, психологический аспект, и хотя характер жены не раскрыт в своей индивидуальности, мы запоминаем ее надолго.

И здесь мы подходим к самому существенному в фильме. Политический фильм — фильм идей, он опирается прежде всего на социальную психологию. Это не значит, что герои от этого менее жизненны, напротив, чрезмерный акцент на индивидуальной психологии, как всякая чрезмерность доказательств, в данном случае только бы вредил истине.

Это не значит, что в картине мы ощущаем только логику поступков. Меры психофизической достоверности режиссер достигает выбором актера и способом исполнения роли.

«Важная сторона,— говорил режиссер,— научить актеров двигаться, физически существовать, жить... не по-нашему. Совсем в иной национальной стихии. Это, наверное, самое трудное. Еще на пробы фильма мы пригласили ребят из университета Лумумбы. Им была предложена совершенно свободная мизансцена. А мы учились снимать их — снимать наш «латиноамериканский» фильм»*. В самом деле: когда Франциско (артист Р. Адомайтис), сидя перед дверью у кабачка, прикрывает голову газетой, мы чувствуем зной латиноамериканского полдня. Тут есть и другой смысл: Франциско сидит на виду солдат крепости, они, мол, ему не мешают, ему мешает солнце.

А вот как режиссер ставит сцену расстрела.

«В Сумгаите мы снимали расстрел в горах. Этот эпизод в сценарии был записан, так сказать, в классической манере кинематографа: все патетично, чуточку торжественно, в последние минуты киногерои вспоминают самых близких людей. И прощаются с ними... Мы решили не снимать покадрово. В разных точках я поставил четыре аппарата под углом 180 градусов к съемке, один — за сто метров с объективом 400. В сцене было занято шестнадцать актеров. Мы сказали им: «Походите, привыкните к обстановке». И они разбрелись, не зная, что мы уже снимаем. Солдаты стояли кружком вместе с приговоренными, кто-то прикуривал, разговаривали, переходили с места на место... Кругом цветные полосатые горы, высоченное синее небо... В результате получилась странная вещь: как будто бы антитема, антирасстрел. И через всю эту «кашу», топтание солдат и смертников проходит одна тема лопат, которыми будут копать могилы. Капрал Фелисио бежит к машине за лопатами, потом, позвякивая ими, пробегает назад. Этот звук все время слышен в кадре»**.

Поразительной конкретности достигает режиссер в изображении этой сцены, при этом он избегает «классической манеры кинематографа», когда в таких случаях герои «вспоминают самых близких людей и прощаются с ними». Сцена перескакивает от личного переживания к обобщению, на экране возникает казнь как образ несвободы, против которой борются герои фильма.

Во время съемки картины группа побывала

* Из записи беседы журналиста А. Зоркого с В. Жалакявичусом на съемках фильма. См. «ИК», 1973, № 7, стр. 62.

** Там же, стр. 57.

в Чили (естественно, еще в период демократического правления Альенде), где сняла четыреста метров подлинной Латинской Америки. «Это очень мало для огромной картины,— замечает режиссер.— Это как перец, который должен присутствовать в кушанье». Остальную натуру в этом же ключе сняли у нас на юге — в Крыму и Азербайджане. Изобразительное единство достигалось тем, что снималась не природа (то есть то, что называется «пейзаж»), а как бы формула природы, ее идея.

Политический фильм обращается к поэтике, которая способна заставить нас почувствовать идею и пережить ее.

Здесь уместно вспомнить Эйзенштейна, как он шел после «Потемкина» к «Октябрю», а затем как намеревался экранизировать «Капитал» Маркса.

В «Потемкине» показано одно событие в пределах строго определенного пространства и времени (вспомним: огромный сценарий Агаджановой-Шутко о революции 1905 года был в картине сжат до одного события — восстания потемкинских моряков). Территориальная замкнутость позволяла патетике питаться конкретностью быта и психологии (палуба, брезент, траурная палатка, сюита скорбных лиц). Картина построена по закону эмоционального вживания в лица, паузы, предметы, состояния, чередующиеся в непосредственности.

И только монтаж каменных львов (лежащего, сидящего, стоящего на задних лапах — в сцене «взревели камни») использует не эмоциональный, а логический ряд, прибегая к обобщающей внебытовой изобразительности.

Этот частный прием «Потемкина» в «Октябре» стал принципом. Он позволил сопоставлять предметы, события, явления, людей, страны, далеко отстоящие или находящиеся вне непосредственной связи, то есть не связанные сюжетно, а исключительно логической связью.

В поисках новой драматургии Эйзенштейн оказался, как он сформулировал, «по ту сторону игровой и неигровой», и здесь добился своего — он заставил зрителя своей картины п о ч у в с т в о в а т ь идею.

Многим замысел экранизации «Капитала» покажется простой иллюстрацией к научному труду, не имеющей самостоятельного эстетического значения. Но здесь стоит вспомнить эйзенштейновский же замысел серии картин «К диктатуре» — в цикле картин художник хотел показать диалектику классовых столкновений, психологию и даже технологию подпольной борьбы; из серии была поставлена одна картина, это была «Стачка» (1924 год), которая дала новое направление советскому кино. Не здесь ли формировались принципы политического фильма, о необходимости и значении которого мы сегодня говорим?

Разумеется, личный опыт Эйзенштейна неповторим, как неповторимо сегодня и немое кино, так по-своему и так трудно совершавшее в свое время выходы за привычные границы частных судеб и частных случаев к событиям всемирного значения.

Но разве Жалакявичус не стал перед задачей искать совсем новые пути, когда после столь эмоционального фильма как «Никто не хотел умирать», действие которого замкнуто в пределах послевоенного литовского села, вдруг решается поставить картину, в которой местом жительства героев оказывается как бы вся Латинская Америка.

Современный советский политический фильм наследует традиции историко-революционного фильма. Именно здесь мы обнаруживаем его родословную.

Историко-революционный фильм всегда политический фильм, но следует задуматься о том, почему именно сегодня возникло это определение — п о л и т и ч е с к и й ф и л ь м,— имеющее не только содержательное значение, но и поэтическое своеобразие.

Возьмем, например, два фильма: «В огне брода нет» Г. Панфилова и «Это сладкое слово — свобода!», о котором у нас идет речь. Оба — о непримиримой классовой борьбе, в которой «брода нет».

Эта мысль выражена обнаженно-публицистически в самом названии картин. Можно вполне допустить, что фильмы эти без ущерба

для смысла могут поменяться своими названиями. В самом деле, фильм Жалакявичуса может демонстрироваться под названием «В огне брода нет», а Панфилова — под названием «Это сладкое слово — свобода!».

Однако посмотрим, как различно выражают они одну и ту же идею, так обнаженно и сходно сформулированную в названиях.

Фильм «В огне брода нет» монтажно прорезан рисунками. Рисунки появляются еще до того, как нам становится известно, что героиня фильма Таня Теткина — художница. И в этом заключается замысел. Теткина сама не осознает свой дар, она становится художницей, когда постигает, что «в огне брода нет». Ее талант разбужен внезапно, разбужен революцией. Рисунки, исполненные в стиле народных примитивов, подчеркивают, что из самых глубоких недр, дремавших дотоле, выходят на историческую поверхность и проявляют себя ранее скованные творческие силы народа. В фильме Теткина попадает в плен, и мы видим спор с белогвардейским полковником. Это был поединок идей: полковнику надо было, чтобы девчонка отказалась от своих убеждений, но она выбрала смерть. Это было для Теткиной выбором свободы, в этот момент она становится для нас героиней трагедии. Революция, как подчеркнул Маркс, тема для трагедии. Скрытые противоречия революция обнажает и доводит до антагонизма, связывая их в узел и способствуя их разрешению в короткий момент борьбы. То, что нормальное развитие мучительно преодолевало бы десятилетиями, революция разрешает мгновенно, конфликты обнажаются на всю глубину, а конкретная судьба героини освещает исторический смысл этой схватки.

Фильм, который мы называем п о л и т и ч е с к и м, не нуждается в такой исчерпанности исторической ситуации. Революционный по своей сути, он не претендует быть и с т о р и ч е с к и м, его живой нерв — злободневность. Воображение художника проявляется в нем по-иному, он легче обращается к «невыдуманным историям». И если даже автор преобразует исторический факт, он преподносит нам его (мы это видим в «Сладком слове») как репортаж действительного события, происходящего на наших глазах.

Такого рода политический фильм, освобожденный от необходимости показывать быт, делает акцент не на индивидуальной психологии, а на психологии социальной, которая не в меньшей степени поэтична. О возвышенности или низости человеческой натуры говорит идея, которую эта натура выражает непосредственно, прямо. Здесь-то и открываются возможности, которыми обладает именно политический фильм в изображении положительного действующего лица, которое является рупором идеи и в то же время лицом, совершенно конкретным в своей исторической значимости.

А. Миримов

Одного кадра ради...

Студия «Центрнаучфильм» выпустила на экраны картину «Рождено революцией» (сценарий Н. Барковой, режиссер А. Миримов, оператор С. Дадаян). Лента посвящена ленинскому плану «монументальной пропаганды».
О работе над этим фильмом рассказывает режиссер А. Миримов.

В юности я часто мечтал о том, чтобы перенестись в какую-нибудь другую эпоху, побродить по улицам, понаблюдать за ушедшей жизнью, стать свидетелем события, которое мы теперь считаем историческим. И, конечно, прихватить с собой кинокамеру или, на худой конец, фотоаппарат. Нет, без шуток, если бы это было возможно, если бы кто-то мог предложить мне отдать реальную жизнь за возможность временного переселения в прошлое, я, наверное, согласился бы. Но при одном условии: если бы отснятые «там» пленки я имел бы право отсылать в нашу студийную лабораторию и в Красногорск на хранение...

Анализировали ли вы чувство, которое охватывает зрителя на сеансах кинохроники при виде кадров более чем полувековой давности?

Толстой, работая над «Войной и миром», специально ездил на консультацию к единственному в своем роде историку, который «видел» эпоху 1812 года во всей полноте ее бытовых подробностей. Без этого он не мог писать свой роман.

Вдумаемся: Толстого отделяли от эпохи Отечественной войны 1812 года пятьдесят лет, а для него это была уже совсем другая эпоха: люди тогда по-другому жили, говорили, даже двигались.

Нас отделяет от Октября еще большая дистанция, а нам не кажется, что это совсем другая эпоха, хотя поколение сменилось. Конечно, это потому, что революция — наше начало. Мы ведем от нее отсчет, она продолжается в нас, в наших детях.

Но еще и потому, что мы хорошо знаем это время, мы его видим — благодаря кино- и фотообъективу.

Многие возражают: кинодокумент — это не жизнь, а ее условно-техническая фиксация. «Равнодушный» объектив и «неравнодушный» оператор дают свою версию действительности. Это в определенных пределах верно. Кинодокумент, как и всякий документ, не отражает событие во всей его полноте. Чтобы получить по возможности более полное представление о событии, нужно собрать максимально возможное число документов всех типов, это событие зафиксировавших, как бы обступить событие со всех сторон... Но и тогда абсолютная правда не будет достигнута — абсолют недостижим. К тому же, событие — тоже понятие не застывшее, оно продолжает жить во времени, трансформируется, меняются его трактовки. Потому-то никогда и не прекращается кропотливая работа историка, поэтому всегда будет нужно по крохам восстанавливать упущенное современниками, искать в случайно уцелевших фото-и кинодокументах отражение того, что теперь для нас так важно.

Фильм, над которым мы работали, был первоначально задуман как фильм о советском монументальном искусстве, его пути, его достижениях. Широкий экран и цвет должны были помочь показать лучшие мемориальные ансамбли, широкие плоскости фресок и мозаик. И, конечно, он должен был рассказать

В. И. Ленин на закладке памятника Карлу Марксу. Справа Н. Д. Виноградов. 1920 г., 1 мая. Москва

о начале начал — ленинском плане «монументальной пропаганды».

Весна 1918 года. Москва. Первые дни жизни новой, социалистической столицы. В эти дни В. И. Ленин беседует с наркомом просвещения А. В. Луначарским. Запись этой беседы сохранилась. Ленин заговорил о книге Томмазо Кампанеллы «Государство солнца». Отталкиваясь от красивой мечты великого итальянца, он развернул перед Луначарским захватывающий своей конкретностью и поэтической смелостью план пропаганды революционно-освободительных идей с помощью изобразительного искусства.

«...Я был совершенно ошеломлен и ослеплен этим предложением»...— вспоминает Луначарский.

Надо сказать, что были поражены и мы, работавшие над фильмом спустя полвека...

Плохая газетная бумага 1918 года. Неясный оттиск. Но какой список! «Список лиц, коим предположено поставить монументы»: поэты и революционеры, мыслители и художники разных стран и эпох. В Пантеоне социализма — борцы за свободу всех времен и народов...

План этот не был для Ленина чем-то умозрительным. Он настойчиво требовал его неукоснительной реализации.

«Петроград Наркому Луначарскому... Сегодня выслушал доклад Виноградова о бюстах и памятниках, возмущен до глубины души; месяцами ничего не делается; до сих пор ни единого бюста... Бюста Маркса для улицы нет... Объявляю выговор за преступное и халатное отношение... Позор саботажникам и ротозеям. Предсовнаркома *Ленин*».

Резкие слова. Но какая в них забота о культуре масс!

«После решенной задачи величайшего в мире политического переворота перед нами стали иные задачи — задачи культурные, которые можно назвать «маленькими делами»,— читаем мы у Ленина.— Надо этот политический переворот переварить, сделать его доступным массам населения, добиться, чтобы этот политический переворот остался не только декларацией... Задача подъема культуры — одна из самых очередных».

Читая эти строки, ощущаешь кипение тех лет, духовную атмосферу революции. И хочешь хотя бы и через полвека принять участие в претворении в жизнь этих «маленьких дел».

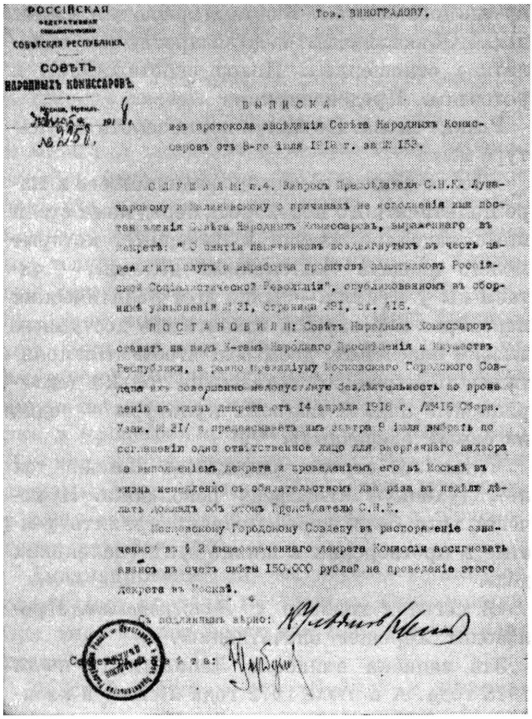
«Я сегодня говорил с *Виноградовым*. Производит хорошее впечатление».

Эта записка написана Лениным 12 июля 1918 года. А в июле 1972 года я сижу в каби-

нете Николая Дмитриевича Виноградова, в его квартире на улице Щусева. Ему 87 лет. Ослабло зрение, но память работает отлично. Живые подробности, документы, фотографии... Нет, фильм о монументальном искусстве, видимо, придется отложить. Будем делать фильм о *начале* советского монументального искусства, о живых людях, которые участвовали в реализации ленинского плана «монументальной пропаганды».

Бережно достает Николай Дмитриевич из особой папки с надписью «мандат» пожелтевший документ (действительно, пожелтевший, — слово стало шаблоном, но на этот раз оно — точно). Он потрепан, чувствуется, что бумага в свое время много «поработала». Вот он, этот мандат, на имя Н. Д. Виноградова, подписанный Лениным. Значит, в нашем фильме будет *подлинный* документ. Как он отличается от фотокопии, которую я видел в архиве. Светлеющие коричневые чернила. Впервые вижу подлинную, такую знакомую подпись.

Выписка из протокола заседания Совета Народных Комиссаров от 8 июля 1918 года, заверенная В. И. Лениным.



РОССІЙСКАЯ ФЕДЕРАТИВНАЯ СОВѢТСКАЯ РЕСПУБЛИКА

СОВѢТЪ НАРОДНЫХЪ КОМИССАРОВЪ

Тов. ВИНОГРАДОВУ.

ВЫПИСКА

№ 2251.

Другая папка с надписью «постановление». Сразу бросается в глаза: «с подлинным верно: Ульянов (Ленин)». Владимир Ильич сам заверил копию постановления СНК, где сказано: «...завтра 9 июля выбрать по соглашению одно ответственное лицо для энергичного надзора за выполнением декрета и проведением его... в жизнь немедленно с обязательством два раза в неделю делать доклад об этом Председателю С. Н. К.»

Это известное постановление СНК РСФСР от 8 июля, включившее Виноградова в работу по «монументальной пропаганде»...

Когда вдумываешься в связь событий, поражаешься. 6 июля в Москве начался мятеж «левых» эсеров, только вчера он был подавлен, а сегодня Совнарком уже обсуждает вопрос об установке временных памятников на улицах Москвы! Сколько я слышал о том, как трудно было строить госаппарат, как не хватало кадров, но когда видишь, что сам Владимир Ильич заверял копию рядового постановления СНК, информация, знание становятся переживанием.

Чем больше всматриваешься в документы, тем больше в них видишь... Но законы кино неумолимы. Экранное время летит, многое остается за краем экрана. И все же будем пытаться остановить мгновение! Вот он, город, о котором Есенин сказал: «Лучше всего, что я видел в этом мире, это все-таки Москва!» Март 1918 года. Молчат куранты Спасской башни. Новое время — оно еще только наступает. Поврежденные в октябрьских боях кремлевские постройки. «Москва. Кремль»— эти слова еще не стали символами Советской власти: правительство еще только переезжает в Москву. Вот ломовые извозчики привезли в Кремль нехитрую мебель, ту, какую удалось найти. Мебель для Совета Народных Комиссаров... Народных! Здесь, в бывшем здании Судебных Установлений Сената, разместится Совнарком. А сейчас нет еще даже

Красная площадь. Утро 7 ноября 1918 года.

знакомого теперь нам всем кабинета Владимира Ильича...

Как будто случайные кадры кинохроники тех незабываемых дней. Но мы всматриваемся в мгновения, остановленные аппаратом и... нас уже не отделяет от них полвека... Древний наш город, в толчее твоих улиц и переулков мы ищем признаки того великого времени. И находим их...

Вот снимают памятники Александру II и Александру III, «не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны»*. По-видимому, эти кадры будут впервые использованы в нашем фильме. Вот проходят по тротуару матросы. Узнаю рустованную отделку фасада гостиницы «Националь». Сзади матросов — человек. Пальто, кепка, походка,— очень похож на Ленина.

Звоню по телефону моему консультанту: «Вот тут в кадре матросы у «Националя»,— сзади них...» Консультант прерывает меня: «Ленин? Да, я тоже так считаю, и уже давно. Но нужна дополнительная экспертиза. Есть большие сомнения...»

Иду к Н. Д. Виноградову. Он находит стеклянный негатив, говорит: «Этот снимок Кремля сделан мной со Спасской башни, когда мы ремонтировали куранты. Вот, видите, на куполе здания Совнаркома еще не успели установить красный флаг...

А ведь до сих пор считалось, что флаг был установлен весной восемнадцатого года... А негатив сделан летом... Как же так? Н. Д. Виноградов показывает дневник работ, где распоряжения об установке флага датированы октябрем. Верно, на киносъемке, сделанной утром 7 ноября 1918 года уже развевается флаг. С тех пор он ни разу не был спущен, алый флаг, самый главный флаг страны Советов...

А вот и экземпляр книги «Государство солнца», выпущенной на плохонькой бумаге в холодном и голодном Петрограде осенью семнадцатого года. Вероятно, экземпляр именно этого издания и был на столе Ленина в апреле во время разговора, так поразившего Луначарского. Надо дать в картине сам текст беседы. Никакой современный комментарий не заменит этих подлинных слов: «...По этому списку закажите скульптору... временные, хотя бы из гипса и бетона, произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс... Особенное внимание надо обратить и на открытие таких памятников. Тут и мы сами и другие товарищи... могут быть при-

* Декрет СНК «О памятниках республики».— «Известия ВЦИК», 1918, № 74 (338), 14 апреля.

влечены для произнесения речей. Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником...»

К счастью, мы можем увидеть некоторые из этих «маленьких праздников» на экране. Вот открытие в Петрограде памятников Гарибальди, Шевченко, Перовской.

Эти кадры также не появлялись на экране несколько десятилетий. Произносятся речи, впервые, наверное, скульпторы отвечают на вопросы прямо на площади. Проходят шеренги красноармейцев, отдавая честь героям — борцам за свободу... А сколько народа в московском Александровском саду на открытии временного памятника Робеспьеру! Как жаль, что я поддался советам доброжелателей и из-за низкого технического качества не включил этот кадр в фильм. Ведь на экране жизнь тех лет, на экране живые люди. Сегодня даже историки могут узнать в лицо лишь немногих из них, участников великих событий. А между тем присмотритесь: сейчас в левой части кадра покажется человек, прислонившийся спиной к автомобилю... Маяковский? Да, скорее всего, это он. На открытии памятника его любимого поэта — Гейне.

Строгий консультант вначале возражает: работа по атрибуции этого кадра не совсем завершена. Утверждать, что этот молодой человек — Маяковский, еще рано. Он, конечно, прав. Значит, надо выразиться предположительно: «скорее всего, это Маяковский». Очень похож! Что же, пусть будет на экране момент узнавания. Чтобы активнее включилось зрительское чувство.

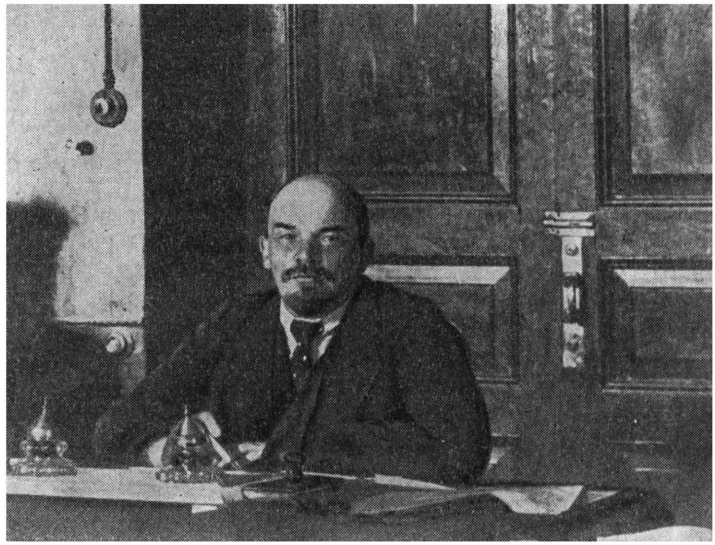
Каждый, кого мы узнаем на экране, делает и всех остальных, безымянных, живыми для нас. Вот Есенин на открытии памятника поэту Кольцову. А вот художник Н. Альтман, один из первых, рисовавших Ленина с натуры, вот руководитель нашего кинопроизводства профессор Д. Лещенко — ему мы обязаны организацией этих съемок. У подножия памятника герою «Народной воли» Софье Перовской — легендарный ее соратник Николай Морозов — вот он, рядом с Луначарским. Двадцать пять лет провел он в казематах Шлиссельбурга. Связь времен, связь поколений!

Мы захлебываемся, не успевая сказать с экрана все, что знаем о протекающих перед зрителем событиях... Любопытно, что в режиссерском сценарии был задуман фильм без авторского комментария: только чтение документов, воспоминаний, стихов. Мне казалось (в этом я не был оригинален), что диктор отвлечет, помешает смотреть — надо дать зрителю р а з г л я д е т ь материал.

Но материал опрокинул эти расчеты. Вот фотография: В. И. Ленин в своем кабинете. Снимок сделан вскоре после ранения. Отчетливо видно, что левая рука Владимира Ильича на перевязи. Но за то время, которое снимок держится на экране (статичный материал нельзя держать бесконечно), зритель буквально не успевает этого заметить. Стоит автору указать: посмотрите, у Ленина рука на перевязи, и зритель «прочитал» фотографию. Экономя экранное время, пришлось многое досказывать, объяснять: только бы успеть; задержки — стоп-кадры, выделение необходимого; подсказки всех видов, как словесные, так и мультипликационные,— все уже известные, отнюдь не новые средства, но и они хороши, только бы рассказать побольше.

Мы понимали: в нашем фильме прежде всего должен быть слышен живой человек, его мысли, его ненаигранный пафос. Ибо революция — это время не только масс, но и личностей. Как эпоха Возрождения, она нуждалась в титанах и она порождала их.

В Центральном архиве кинофотодокументов в Красногорске старший научный сотрудник Галина Арсентьевна Баженова «дарит» нам для фильма удивительные кадры. В первом из них — пустынная Красная площадь. На Сенатской башне Кремля в центре огромного, нарисованного во всю стену солнца, едва видно темное пятно. По многочисленным фотографиям ясно, что это — закрытая тканью, приготовленная к открытию мемориальная доска над братской могилой героев революции, выполненная Сергеем Коненковым. Судя по освещению, утро. Утро 7 ноября



В. И. Ленин в Кремле председательствует на заседании Совета Народных Комиссаров по выздоровлении после ранения. 1918 г., 17 октября. Москва

1918 года. Сегодня днем Ленин откроет мемориал. На переднем плане кадра четыре женщины в торжественно-аккуратных платках несут через площадь к могиле героев огромный венок. Да, очевидно, это день первой годовщины революции. Поистине уникальный кадр. Впервые на кинопленке! И хотя техника съемки несовершенна (рваная, трясущаяся панорама), как дорог этот кадр! Вот проплывает Спасская башня. Уже отремонтированы главные часы государства. Кажется, сейчас ударят куранты, заиграют Интернационал на всех своих тридцати двух колоколах. Ритуал октябрьских торжеств еще только рождается.

Ленин сейчас у Большого театра, среди гостей столицы. Через несколько мгновений VI съезд Советов откроет временный памятник Марксу и Энгельсу. Вот он, знаменитый кадр: Ленин произносит речь у подножия памятника. Кажется, слышишь эту речь. Еще не было микрофонов, но каждое слово облетает всю площадь...

А сзади памятника море голов, видно праздничное оформление, так поразившее москвичей, увлекшее художников. Видно оформление сквера Большого театра работы Аристарха Лентулова, на Малом театре — живописные панно Павла Кузнецова, но об этом мы просто не успеваем сказать: чтобы их «прочесть» на кинопленке, нужно время, у нас его нет.

С площади Революции делегаты VI съезда во главе с Лениным входят на Красную площадь. Приступая к фильму, мы считали, что киносъемок Красной площади 7 ноября 1918 года вообще не существует. Но вот второй подарок Г. А. Баженовой. Красная площадь. Толпа аплодирует, очевидно, после выступления оратора. Случайное отклонение камеры и на одно мгновение в кадр входит трибуна. Оратор уже покинул ее. Да, конечно, это та самая трибуна, которую мы знаем по фотоснимку речи Ленина при открытии мемориальной доски 7 ноября.

На другой фотографии — Ленин во время этого же выступления. (Некоторая неестественность положения пальцев его руки объясняется недавним ранением).

Ощущение, что перед нами срезки от монтажа эпизода; возможно, наиболее удачные кадры были взяты в какой-то неизвестный нам фильм. Быть может, его еще найдут...

Сохранились фотографии Ленина, открывающего мемориальную доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов». Доска закрыта покрывалом. Ленин, поддерживаемый товарищем, дергает за шнурок. Трогают подробности: Коненков смастерил шнурок под свой высокий рост и Ленин, будучи намного ниже, без посторонней помощи не мог до него дотянуться. К тому же давала знать раненая рука... Бесконечная кинопанорама по рядам делегатов VI съезда Советов. Они стоят, сняв шапки. Это третий кадр из подарка Г. А. Баженовой. Несомненно: за спиной оператора у мемориальной доски стоит Владимир Ильич. Вот большая фотография этой сцены: Ленин и его соратники в огромной толпе на фоне раскрашенного коненковского рельефа.

Оркестр и хор Пролеткульта исполняют кантату. В сочинении ее принимал участие Сергей Есенин... К счастью, сохранилось и великолепное произведение Коненкова. Спустя полвека оно было реставрировано самим автором и теперь хранится в Русском музее. Для нас совсем несложно заставить фотографию «расцвести» — и, озаренная золотым солнцем, пройдет в нашем фильме первая ноябрьская демонстрация московских рабочих...

В Красногорске есть несколько кусков этого шествия, но Ленина в кадре нет. Откроем альбом фотографий Ленина, изданный Институтом марксизма-ленинизма. Под № 91/98 помещено фотоизображение «В. И. Ленин на Красной площади...». Внизу примечание: «Качество и зернистость изображения дают основание предполагать, что данный контратип является репродукцией отпечатка, сделанного с кинопленки. В кинодокументах «В. И. Ленин при жизни», хранящихся в Центральном партийном архиве ИМЛ, имеется небольшой кусок пленки с кадрами аналогичного сюжета».

В кинофотофоносекции Центрального партийного архива ИМЛ работает Андрей Ильич Петров. Он очень хорошо понимает, как не хватает мне кинокадров на Красной площади. Но кусок пленки слишком мал, он «не пригоден для динамического показа». Прошу мне его все же показать. Ведь в нашем фильме этот кадр будет центром — по самому существу разрабатываемого нами сюжета. Уверен: монтажными «хитростями» удастся заставить обрывок пленки «заговорить».

Бережно проматываем весь кусок. Это панорама — без начала и конца. В. И. Ленин появляется на экране всего на секунду и тут же закрывается спинами окружающих. Но в Красногорске тоже есть панорамные съемки того дня. Не являются ли все эти куски частью одного большого кадра? Оператор в тот день, видимо, увлекся панорамированием: длинная панорама по пустынной Красной площади, не менее длинная панорама по делегатам съезда Советов...

И вот, наконец, за монтажным столом соединяются куски позитива. Видна только что благоустроенная братская могила у кремлевской стены. Вдоль этой могилы быстро проходит Яков Михайлович Свердлов в своей знаменитой кожанке. Начинается панорама вправо. Мужчина держит знамя РКП(б)... Небольшой интервал: утеряно примерно полметра пленки!.. Но панорама явно снята с одной точки. А вот наконец и Владимир Ильич! Он стоит на возвышении у мемориальной доски, всматриваясь в праздничную колонну. Характерным движением откидывается назад, положив руки в карманы зимнего пальто... Сейчас он наклонится вперед и выйдет из кадра.

Всмотримся и мы в то, что было перед его глазами в тот день необычного народного торжества, вживемся в новый облик Красной площади, какой она была в 366-й день социалистической республики! Справа панорама без всяких потерь соединилась с куском пленки, хранящимся в Красногорске! Вот озабоченно проходит Аванесов, внимательно смотрит на праздничную колонну Свердлов. Видно здание торговых рядов, праздничная толпа...

Теперь коротенький кусочек пленки с В. И. Лениным заиграл, став составной частью длинной панорамы, пусть маленьким, но кусочком истории.

В. И. Ленин открывает мемориальную доску. 1918 г., 7 ноября. Москва

На трюкмашине с оператором А. Котовым начинается работа: надо выделить и остановить киноизображение В. И. Ленина, слегка замедлить всю панораму, чтобы зрители успели ее как следует рассмотреть. Надо также выровнять материалы, напечатанные в разных лабораториях, по плотности. На стыках пленки, поступившей из разных мест хранения, происходят незначительные смещения изображения. Рисуем на экране общие ориентиры и, поправляя проектор, получаем идеальное совмещение. Панорамный кадр полностью слит. «Швов» не видно.

Любопытны и другие кадры демонстрации. Колонны еще немногочисленны, организация не налажена. Вот грузовик не вовремя двинулся, мешая праздничной колонне. Кто-то «распекает» водителя. Грузовик дает задний ход. Словом, жизнь, живая, неприукрашенная, достоверная. Какой игровой фильм заменит это ощущение!

Единственный пока кадр: художники расписывают вагон агитпоезда. Кадр очень короток — всего три секунды экранного времени. Но можно обойтись и без стоп-кадра. Широкий экран позволяет из одного кадра сделать два, ведь он значительно «уже» по пропорциям. Сначала берем «низ» кадра, потом «верх». Одновременно замедляем движение. И вот у нас двенадцать секунд экранного времени. Сюжет теперь легко прочитывается с экрана.

Панорама по целому агитпоезду, стены которого превратились в яркие фрески — совсем как в «Государстве солнца» Кампанеллы. А вот на стене вагона еще одно солнце — нарисованное! Проплывает лозунг: «Кино освещает темноту, кино просвещает бедноту».

В. И. Ленин на Красной площади в день празднования 1-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. 1918 г., 7 ноября. Москва

В. И. Ленин закладывает первый камень в основание памятника Карлу Марксу. 1920 г., 1 мая. Москва

«А вот эта фотография мне особенно дорога», — говорит Н. Д. Виноградов, когда я снова навещаю его. Действительно, на снимках закладки постоянного памятника Марксу 1 мая 1920 года мы видим молодого Николая Дмитриевича рядом с Лениным. К тому же рассказ Виноградова дает новую окраску ранее известным кадрам, относящимся к этим дням.

Находим кусок пленки, где мы узнаем нашего рассказчика, дающего Владимиру Ильичу латунную табличку, чтобы он на ней расписался. К сожалению, мы не обратили в нашем фильме внимание зрителя на эту подробность.

Закладка первого постоянного памятника... Как символична ленинская рука с мастерком! Цемент, который он кладет, скрепляет не кирпичи в фундаменте одного памятника, а как бы первые камни всей нашей культуры, новой культуры, рожденной революцией.

«История пишется объективом». Эти слова принадлежат В. И. Ленину. Ее нужно уметь писать, и, надо сказать, наши отцы умели это делать, особенно если учесть тяжелые условия тех лет. Но ее нужно учиться и читать.

Увы! Сейчас меня мучают сожаления: сколько красок ускользнуло от нас, сколько кадров осталось неиспользованными из-за низкого качества изображения, из-за плохой сохранности. А я вынес из этой работы убеждение, что в них-то, в их полноте, весь интерес историко-научного фильма. В них, живых красках жизни великих эпох прошлого, все будущее жанра, который так быстро завоевывает себе аудиторию.

Но главное, мне кажется, мы сделать сумели. Для зрителей оживлен еще один кадр из жизни Ленина. Еще одно мгновение из неисчерпаемой, все снова и снова волнующей и восхищающей нас экранной ленинианы...

Режиссура — ее проблемы и трудности

Анкета «Искусства кино»

И. Вайсфельд, Ан. Вартанов, М. Власов, М. Зак,
А. Красинский, Р. Соболев, К. Церетели, К. Щербаков

В этом номере мы продолжаем дискуссию, начатую статьей М. Блеймана «Что такое режиссура» («ИК», 1973, № 8). Участники дискуссии, выступившие в 1 и 2 номерах журнала за 1974 год, обсуждали проблемы уровня режиссерского мастерства, снижения роли образного начала в ряде фильмов последнего времени.

Обращаясь к кинокритикам с просьбой принять участие в дискуссии, редакция предложила им следующие вопросы.

1. Как вы оцениваете состояние режиссуры в советском кино сегодня? В чем вы видите сильные и слабые ее стороны? В каких фильмах, на ваш взгляд, сосредоточены наиболее отрицательные тенденции, а в каких — тенденции наиболее интересные, продуктивные?

2. Согласны ли вы с тем, что в ряде фильмов заметно угасание образного начала, сползание к серости, плоской иллюстративности, отсутствие активно выраженной идейно-художественной концепции?

3. Какие традиции в советской кинорежиссуре следовало бы, с вашей точки зрения, сейчас особенно активно развивать?

И. Вайсфельд

СОСТОЯНИЕ РЕЖИССУРЫ

Одна из наиболее серьезных бед нашего кинематографа — депрофессионализация некоторой части режиссуры — результат либо дилетантизма, либо снижения ответственности за свою работу.

Беда не только в том, что дилетантизм существует, а в том, что его всячески оправдывают, подводят под него, так сказать, теоретическую базу. Не умеют выразительно строить сюжет и экранное повествование — говорят о том, что-де современное кино требует «раскованности», ослабленного действия, бессюжетности. Упрощены характеры до крайней степени, так, что зритель с первых же кадров угадывает, кто и чему будет его поучать,— и эта «простота», которая хуже воровства, тут же «теоретически» оправдывается актуальностью темы или стремлением к доходчивости. Бывает, что художник, владеющий только изобразительной пластикой, но бессильный во всех остальных стихиях многосложного режиссерского творчества, и эту свою слабость тоже возводит в принцип, в свою творческую платформу. Нечто сходное бывает со сценаристами, не знающими, что такое съемка и работа с актерами, но берущимися за режиссуру и создающими не фильм, а цепь более или менее удачных иллюстраций к сценарию; и они — случается — тоже тео-

ретически обосновывают такую вариацию дилетантизма: тем, что другой режиссер может-де не понять его замысла, что он, сценарист, берясь за режиссуру, борется за органичность воплощения своей темы.

Ржавчина дилетантизма разъедает иногда и произведения недилетантов. Недавно я смотрел картину заслуженного режиссера. Ее главное действующее лицо — шуба из искусственного меха в окружении знаменитых актеров. На экране есть все, что полагается в музыкальной комедии,— сменяющиеся мизансцены, репризы, цвет, разнообразная музыка. Но о режиссуре фильма нельзя даже сказать, плохая она или хорошая — ее просто не существует. Вместо фильма — набор кадров, и соединены они грушевой эссенцией, употребляемой для склейки пленки, а не душевным движением художника и его композиционным мастерством.

Но как ни значительно распространение депрофессионализации режиссуры, мы не имеем права забывать, что наше время — это время открытий, поисков. Только в сопоставлении с успехами, обещающими дальнейшее движение искусства вперед, мы можем трезво и точно оценить и наши потери.

Режиссура Райзмана и в последних его работах раскрывает глубинные слои психологии, политического мышления нашего современника, представая перед нами и такой же, как в «Машеньке» или в «А если это любовь?», и в чем-то существенно обновленной. Нетрадиционной становится традиционная режиссура экранизаций совсем молодого мосфильмовского режиссера Соловьева. Язык режиссерских метафор, открытый нашими мастерами в 20-е годы, продолжен, по-своему претворен Тарковским в «Ивановом детстве». Его эпические картины «Андрей Рублев» и «Солярис», во многом уязвимые, перенасыщенные интеллектуальными импровизациями, все же продолжают поиски своеобразного и яркого художника, заявку на которые он сделал еще своей студенческой картиной «Каток и скрипка». Мы еще много радующего можем ждать от этого фанатически преданного искусству режиссера. А язык трагикомических композиций Панфилова? Его фильмы перекликаются с кинематографическим эпосом Эйзенштейна и Пудовкина, но остаются при этом неповторимыми, как неповторимо время, их породившее.

Трудные переходы от литературы, от собственной прозы к экранным образам ведет Шукшин, соединяющий в своем лице писателя, актера и режиссера. Ему есть что сказать людям, при этом он стремится быть не эффектным «киношником», а прежде всего рассказчиком, сохраняющим индивидуальную интонацию, способным передать зрителю свою любовь к человеку, свои печали и радости во всей непосредственности их проявлений.

Режиссура Океева в «Небе нашего детства», «Поклонись огню» и «Лютом», Иоселиани в «Листопаде» и «Жил певчий дрозд», Жалакявичуса в «Никто не хотел умирать», Осыки в «Захаре Беркуте», многих других мастеров по самой природе своей антистандартна и образна.

Но образный строй режиссуры возникает только тогда, когда режиссер способен мыслить социально, когда ему есть что поведать своим современникам, когда кинематографическая форма — не «приложение» к теме или сценарию, а сама жизнь художника, его человеческий пафос. И еще при одном условии — когда режиссер не поддается постулатам, которые сегодня кажутся новыми, а на самом деле архаичны и мертвы.

УСТАРЕВШИЕ ПОСТУЛАТЫ

Что питает депрофессионализацию режиссуры, если отвлечься от чрезвычайно существенных производственно-организационных компромиссов, когда, например, поручают постановку заведомо неталантливому или беспомощному человеку?

Некоторые предрассудки.

Один из самых опасных — искаженное представление о так называемом а в т о р с к о м к и н о. Настало время дать развернутый анализ этой проблемы в историческом, теоретическом и практически прикладном планах. Сейчас ограничусь несколькими соображениями.

Под авторским фильмом подразумевают обычно фильм, принадлежащий одному художнику. «Один в трех лицах» — так называлась статья Ю. Ильенко в многотиражке киностудии им. Довженко. Три лица — это режиссер, сценарист и оператор. Ну, а как быть, спросим мы, если одаренный режиссер — не сценарист, или оператор не властен над актерами, или сценарист не чувствует режиссуры, как тогда быть? Полагаю, не следует делать то, в чем ты, мастер своего дела, беспомощен, то, в чем ты можешь выступить только в роли любителя. Истина — бесспорная. Но далеко не все думают так.

Режиссер, не умеющий писать сценарии, пишет. Режиссер, когда-то владевший профессией кинодраматурга, но потом растерявший ее, все равно пишет. И так далее и так далее. Вот вам и почва для дилетантизма! Не все современные режиссеры наделены уважением к искусству, к особому умению умельца, как наделен был им, скажем, Пудовкин, который не брался писать сценариев, но искал союза с достойным кинодраматургом. В этом усматривая одно из важнейших проявлений своего режиссерского творчества!

Самоуверенным дилетантам хочется сказать: если ты наделен универсальным талантом Чаплина и можешь сам писать музыку, сценарий, играть и режиссировать, то делай это! Но если этого универсализма нет, не профанируй звания мастера, не занимайся любительщиной.

Мешают развитию режиссуры и ходячие, прилипчивые словесно-понятийные штампы. Во времена оны, когда еще не было звука и слова, кто-то обозвал сценарий «полуфабрикатом». В то время большинство сценариев действительно было перечнем объектов, подлежащих съемке. Такие сценарии и вправду были полуфабрикатами, во всяком случае в чем-то соответствовали объяснению этого термина в словаре русско-

го языка Ожегова: «полуфабрикат — изделие, нуждающееся еще в дальнейшей, окончательной обработке в другом производстве».

С тех пор прошла целая эпоха в развитии кино. Возникла новая область литературы — кинодраматургия. Появились сценаристы-художники, со своим лицом и собственной походкой. Это чувствуют, знают все восприимчивые к искусству люди. Андрей Кончаловский, например, пишет о Габриловиче, отвечая на анкету «Искусства кино»: «... Фильмы, поставленные по его сценариям многими самыми разными режиссерами, несут печать его художественной индивидуальности. Это его фильмы» («ИК», 1974, № 1, стр. 105). И еще из его же ответов: «Мне интересней ставить чужие сценарии. Творчество — акт познания. Для режиссера — это познание мира другого художника... Это взаимообогащение».

Какое уж тут «изделие»! Сценарий — целый мир, его чтение — акт творчества... Кажется, позиция до конца ясная?

Но нет! И на Андрея Кончаловского магически действуют запыленные трафареты, те, что устарели, не успев родиться. Трудно поверить, но тот же автор в том же ответе пишет: «Я считаю, что сценарий — это не литературное произведение, которое создается для чтения, а полуфабрикат, который, упрощенно говоря, должен напоминать монтажную запись будущего фильма».

Хорошо, что Андрей Кончаловский пишет это, по-видимому, не вникая в суть написанного. А ведь многие режиссеры и даже сценаристы всерьез создают «изделия», нуждающиеся «в дальнейшей обработке в другом производстве», а не художественные произведения для экрана. И тогда возникает мнимое искусство и мнимозначительная режиссура.

Еще один ошибочный постулат, питающий депрофессионализацию,— вольное толкование д о к у м е н т а л и з м а в художественном фильме. Развитие начал документализма в киноискусстве наших дней, союз публицистики и игрового фильма — одно из ценнейших достижений современного кино. Но, случается, толкуют документализм вкривь и вкось. Полагают, например, что следование документальной традиции освобождает от дисциплины кинематографического повествования, от образности.

Новое убедительное опровержение этого предрассудка мы находим в статьях Г. Франка в журнале «Искусство кино» (1973, № 11 и 12). Автор на живых примерах показывает, что образность, а вместе с ней композиционная собранность и целенаправленность, присущи документализму и з н а ч а л ь н о. Композиция, режиссерская творческая воля не противостоят непосредственности кинонаблюдения и киноповествования, а сопряжены друг с другом, переходят одно в другое. Режиссерскую вялость и безóбразность иных фильмов напрасно пытаются оправдать и объяснить желанием быть верным жизни. Какая может быть верность жизни, когда режиссер не способен размышлять и воплощать размышления и наблюдения в точных образах?

Наш зритель ищет в кино не только детали, но и обобщения. Не потому ли в дни 50-летия Октября с такой большой силой прозвучал «старый» фильм «Октябрь», что он содержал, помимо правды частностей, правду целого, патетический образ революции! Не потому ли современным оказался фильм Медведкина 30-годов «Счастье», что и в нем заключены впечатляющие о б о б щ е н и я? И если мы попытаемся найти важнейшие черты режиссерских достижений 60-х и 70-х годов — от картин Козинцева и Юткевича до опытов молодых воспитанников ВГИКа,— то окажется, что это не просто антииллюстративность, но и обязательно заряд о б о б щ а ю щ е й о б р а з н о с т и, ведущей зрителя в глубины темы, к вершинам взволнованной мысли о человеке и времени, о коммунистическом переустройстве мира.

Ан. Вартанов

В вопросе, который стал предметом обсуждения в журнале, есть две стороны. Одна из них, общая, касается некоторых эстетических закономерностей киноискусства, эволюции присущей ему образности, перемен во взглядах на суть режиссерского творчества. Вторая, частная, связана непосредственно с состоянием искусства режиссуры в нашем кино.

Начну со второй, более очевидной, стороны проблемы. Даже невооруженным глазом можно обнаружить падение уровня режиссерской культуры в целом ряде картин последних лет. К приведенным уже в журнале примерам можно добавить десятки еще более ярких. Но дело ведь не в констатации сложившегося положения: необходимо задуматься над его причинами.

Частных, профессиональных причин довольно много; они относятся к разряду и организационных, и творческих, и даже педагогических. Их, очевидно, необходимо специально и подробно обсуждать. Я же хочу сказать лишь об одной из причин, возможно, производной от всех этих. Я имею в виду низкую художественную культуру части режиссеров. Профессия эта — в связи с усложнением современного производства фильмов и некоторыми другими причинами — все больше становится относящейся к разряду организационно-творческих. Собственно художественное, духовно-созидательное начало в профессии поэтому иногда начинает постепенно отходить на второй план.

Низкая художественная культура не позволяет нередко даже не лишенным способностей людям достигнуть хоть в какой-то степени образного единства. В некоторых картинах каждый эпизод существует сам по себе, вне единого художественного контекста, вне творческой концепции произведения. Есть сцены, сделанные режиссером получше, есть — похуже, но и в том и в другом случаях нет никакой обязательности, нет глубокой и вместе с тем естественной связи с тем целым, которым является фильм. Сегодня нечасто встретишь режиссера, который по-настоящему понимает, что в его фильме может существовать не

всякий образ, но лишь такой, где есть созвучие с материалом и темой, соответствие с художественной индивидуальностью автора произведения. Мы будто забыли, что кинематограф — это искусство, создаваемое не одним каким-то обезличенным художником, что фильмы, как и стихи, живописные полотна, музыкальные произведения, способны нести черты неповторимой, присущей только этому автору образности.

Скажем, когда в «Повести пламенных лет» молодая вдова выходит на берег реки и видит там своего погибшего на войне мужа в виде величественного бронзового изваяния — это яркий режиссерский образ, причем подлинно довженковский по своей природе. Мысль о славе, памяти, величии героизма — все это переплавлено в сложную структуру индивидуального кинематографического образа. В недавнем фильме Юрия Чулюкина «И на Тихом океане...», казалось бы, автора в финале волновала та же мысль. И режиссер, казалось бы, избрал сходные средства. Однако слава и память героев революции на Дальнем Востоке воплощена в финале этой картины в банальнейший образ.

Наличие такого «образа» ничуть не усиливает произведение: думаю, что любое безóбразное решение было бы предпочтительнее «образа», найденного режиссером. Во всяком случае, не было бы оснований говорить о кинематографическом штампе.

Безóбразное решение — это понятие, конечно же, весьма нестрогое с научной точки зрения. И, что особенно важно подчеркнуть, неоднозначное. Здесь я перехожу к важнейшей эстетической причине обсуждаемых явлений.

В последние десятилетия в эволюции кинематографического искусства произошли важнейшие перемены. Они прежде всего коснулись понятия кинематографического образа. Эти процессы достаточно сложны, чтобы их сформулировать в одной фразе, однако, грубо говоря, при достаточно беглом взгляде на эволюцию кинематографа, очевидным кажется изменение образной системы в сторону все большей безусловности и достоверности кинематографического письма. Многим (во всяком случае, тем людям, которые привыкли оценивать образное начало в киноискусстве по его традиционным образцам) в этом процессе видится чуть ли не затухание образного начала.

— Так что же,— спросите вы,— перемены в эстетике фильма, не понятые критиками, и стали поводом для того, чтобы бить тревогу по поводу падения режиссерского уровня фильмов? Нет, конечно, речь идет не о новаторах, творчество которых прокладывает новые пути. И, конечно, проблема, к обсуждению которой привлечены критики и режиссеры,— в другом, и она совершенно реальна: падение режиссерского художественного уровня — по каким бы критериям мы его ни оценивали бы. Только надо понять, что процесс этот паразитирует на серьезных изменениях в эстетике современного кино, камуфлируется, пользуясь тем, что в биологии называется мимикрией.

Отказ от метафорического языка кинематографа, эволюция в сторону кинематографической «прозы» — начало этому явлению положено еще в тридцатые годы, с появлением звука на экране: напомню о весьма бурном споре между сторонниками поэзии и прозы экрана на Всесоюзном совещании по кино в 1935 году, в котором приняли участие Эйзенштейн и Юткевич, Довженко и Эрмлер.

В послевоенные годы процесс «прозаизации» языка кино продолжался все более быстрыми темпами. Если, скажем, в двадцатые годы «прозаики» составляли меньшинство режиссерского цеха и, кроме того, презирались всеми кинематографистами за приверженность к старым формам работы, восходящим к эпохе живой фотографии и снятого на пленку театра, а в тридцатые годы наблюдалось некоторое равновесие между сохранившимися от предшествующего десятилетия традициями метафорического кино и получающим все большее распространение прозаическим стилем,— то уже в пятидесятые и, в особенности, в шестидесятые годы метафора, как основа образности, становилась все большей редкостью, исключением из общего правила развития эстетики киноискусства.

Следует ли понимать суть этого процесса как изгнание художественного образа из искусства кино и творческого начала — из режиссерской профессии? Ни в коем случае. Все дело в том, что в современном кино образное начало перестало концентрироваться в отдельном, поданном подобно аттракциону, специфически кинематографическом образе. Современный режиссер не столько придумывает некие чисто экранные образы-метафоры, сколько тщательно и скрупулезно анализирует материал сценария, воссоздает обстоятельства и атмосферу действия, лепит человеческие характеры и прослеживает отношения между ними, расставляя в действии необходимые акценты. Недаром в последнее время все чаще говорят о близости современного кинематографа литературе и о родственности режиссерского дела писательскому.

Внешне, в особенности для непрофессионального глаза, сегодня режиссер становится незаметным в фильме. Если в давнее время в фильме более четким было разделение профессий, то сегодняшнее киноизведение характеризуется своеобразной диффузией разных художественных компонентов, составляющих целое. Режиссер делает не только свое, режиссерское дело, как раньше, а является автором (или соавтором по крайней мере) каждой из сторон фильма. И в том, как развивается интрига, и как играют актеры, и как сделаны декорации, и как снят фильм,— во всем этом сегодня живет искусство режиссера. Поэтому, скажем, родившееся еще в довоенном кино выражение «режиссер умеет работать с актерами» теряет сегодня свой смысл. Если в прежнее время можно было не уметь работать с актерами и при этом слыть прекрасным режиссером, то сегодня это немыслимо, ибо никакой режиссуры отдельно от актерской работы, драматургии фильма, его изобразительных качеств, музыки и т. д. фактически нет.

Итак, в современном кинематографе нет суверенной области творчества режиссера; она разлита во всех

без исключения сферах произведения. Это обстоятельство позволяет лишенным творческих способностей людям в режиссуре прятаться за работу остальных членов съемочной группы. Новую, безобразную, прозаическую структуру кинематографического художественного творчества эти режиссеры поняли не как отказ от образности в ее традиционном, метафорическом смысле, а как отказ от образности вообще. Они наивно восприняли эстетически весьма сложные законы современного прозаического (даже фотографического, как когда-то, на люмьеровском этапе) кино, как возможность бессмысленно и беспорядочно фиксировать одну за другой жизнеподобные сцены на пленку и, восстанавливая их жизнеподобие с помощью проекции на экран, представлять это как искусство. Во многих унылых по своему художественному уровню кинопроизведениях фактически нет ничего, кроме лишенной мысли и образного чувства движущейся и говорящей фотографии.

Интересно при этом, что и фильмы многих подлинных мастеров современного кинематографа внешне чем-то похожи на те произведения, которые стали поводом для нашего разговора: в них тоже нет никаких ярких, образных, метафорических решений, тоже все предельно скромно и жизнеподобно. Но при внешнем сходстве в подобных произведениях заключена громадная, принципиальная разница. Картины талантливых представителей современного прозаического кино состоят не из нанизанных одна за другой жизнеподобных сцен, они посредством этих сцен несут всякий раз значительное образное содержание, они вместе с тем художественно воплощают авторский взгляд на жизнь, авторское осмысление явлений действительности.

Итак, если говорить о глубинах, эстетических причинах появления большого числа фильмов, лишенных образного начала, то они состоят в возможности мимикрии под современный кинематографический язык. Было бы вместе с тем совершенно неверно вину за происходящее взваливать только на язык кино: будь сегодня в мире в почете, скажем, метафорическое начало, появилось бы немало бездарных, режиссерски безликих картин, в которых отсутствие образного начала было бы закамуфлировано под расхожие метафоры-штампы. Особенность сегодняшней ситуации состоит лишь в том, что в условиях господства прозаического киноязыка скрыть отсутствие образного начала в результате становится легче, чем когда-либо прежде.

Я достаточно строго оценил вину современных режиссеров в происходящем, но не следует думать, что у «обвиняемого» нет «соучастников». Они есть — и в немалом числе. О каждом из них можно — и нужно — говорить достаточно подробно. Некоторые (скажем, современное телевидение с его языком, основанным на прямой фиксации жизненных явлений) способствуют или даже ускоряют действие важнейшей эстетической закономерности, рассмотренной выше, другие добавляют к сказанному некоторые новые обстоятельства.

Чтобы восстановить некоторое равновесие, скажу и о доле вины, принадлежащей кинокритике. В своих оценках картин мы зачастую не видим принципиальной разницы между фильмами, современными по художественному строю, и теми, для которых сегодняшний язык кино становится лишь опорой для ловкой мимикрии.

М. Власов

Кто-то из старых кинематографистов вспоминал, как на одном давнем творческом обсуждении с трибуны была произнесена следующая сентенция: «Наиболее ценным творческим достоинством постановщика имярек является то, что он мыслит кадрами». Но режиссер, к которому относилась столь, по-видимому, лестная характеристика, отнюдь не пришел от нее в восторг и лишь обескураженно заметил: «Кадрами? А я все время считал, что головой...»

Эта шутливая кинематографическая «притча» в общем-то не лишена «серьеза». Конечно, искусство кинорежиссера подразумевает специфическую способность «мыслить кадрами», то есть умение видеть фильм в целом и каждый его эпизод или сцену в динамике сменяющих друг друга изображений — кадров. Предполагает оно и много иных, не менее существенных и трудных профессиональных способностей и умений. Но, конечно, и самый виртуозный профессионал экрана должен прежде всего обладать талантом глубокого художественного постижения жизни, ясным сознанием ц е л е й своего искусства.

Поэтому невозможно оценивать состояние кинорежиссуры вне разговора о содержательной емкости фильмов, о глубине образного познания жизни с помощью кинематографических средств выражения и воздействия.

Театральный режиссер, говорил Вл. И. Немирович-Данченко,— «существо трехликое»: он истолкователь идеи пьесы, ее содержания, образов, стиля; он педагог в отношениях с актерами и зеркало, отражающее актерскую индивидуальность, и, наконец, он организатор всего спектакля, добивающийся взаимосвязанности и согласованности творческих усилий всех участников. Полагаю, что те же «три лика» лежат в основе деятельности режиссера игрового фильма, но только его «многоликость» этими тремя лицами отнюдь не исчерпывается.

Может показаться, что, называя кинорежиссера истолкователем идеи, содержания, образов и стиля сценария, мы тем самым «урезаем», умаляем его творческую самостоятельность: режиссер «всего лишь» воплощает содержание произведения, созданного, как правило, другим художником, кинодраматургом. Однако, если иметь в виду не резвого «умельца» от кинорежиссуры, готового, не задумываясь, «воплотить» на экране любой подвернувшийся под руку сценарий, а режиссера-художника, то это, конечно, совсем не так. Сценарий никогда не является для него «чужим». В выборе драматургии, как в зеркале,

отражаются е г о художнические пристрастия, е г о художническая индивидуальность. Одним словом (перефразируя множество раз по многим другим поводам перефразированное древнее изречение): «Скажи мне, какой сценарий ты снимаешь, и я скажу тебе, какой ты режиссер». Поэтому-то оценивать состояние кинорежиссуры вне драматургии так же невозможно, как нельзя судить о ее достоинствах и просчетах, рассматривая ее лишь в узкопрофессиональном технологическом аспекте.

Эти замечания (вовсе не претендующие на новизну и оригинальность) потребовались мне для того, чтобы более точно обозначить смысл, который вкладывается в понятие «кинорежиссуры» в последующих абзацах.

Особенности кинопроцесса становятся различимы лишь в рамках относительно широкой хронологии. У всех на памяти яркие, радующие режиссерские работы нескольких последних лет. Это и фильмы С. Герасимова, внимательно, раздумчиво исследующего социальные и нравственные проблемы, рожденные нашим сегодняшним днем, жизнью развитого социалистического общества. Своеобразный социальный срез тех же, по сути дела, проблем — в центре беспокойных, взывающих к напряженной работе сердца и мысли фильмов В. Шукшина. Не свободный от драматургических и режиссерских просчетов фильм А. Сахарова «Человек на своем месте» тем не менее очень интересен характером главного героя, в котором зорко схвачены некоторые существенные особенности мировосприятия, психологии молодого человека нашего времени.

Отчетливо обозначившийся в последние годы интерес к работе над актуальными темами международной политической жизни дал такие значительные фильмы, как «Мертвый сезон» С. Кулиша, «Это сладкое слово — свобода!» В. Жалакявичуса, «Визит вежливости» Ю. Райзмана.

В начале и середине 60-х годов рядом с «Балладой о солдате», «Судьбой человека», «Отцом солдата» и некоторыми другими выдающимися фильмами о Великой Отечественной войне порой появлялись произведения, где ее уроки изображались односторонне, иногда трактовались в духе пацифизма. В последние годы эта тенденция полностью преодолена, а творческое развитие лучших традиций в области героико-патриотического фильма привело к появлению таких разных по жанру и стилистике произведений, как цикл «Освобождение» Ю. Озерова и, скажем, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого.

Несколько лет назад зрители и критика справедливо упрекали некоторые фильмы представителей живописно-поэтического направления (так называемой живописно-поэтической «школы») за чрезмерную усложненность, «зашифрованность» образного языка, неясность авторской мысли, внеисторичность. Высказывалось мнение, что поиски этих художников бесперспективны, заведомо обречены на неудачу. Однако Ю. Ильенко в «Белой птице с черной отметиной» показал, что живописно-поэтическое кино может быть ясным, глубоким, масштабным и по мысли и по форме.

В ряду ярких режиссерских выступлений справедливо назвать также «Солярис» А. Тарковского — первый опыт нашего кино в области научной, точнее, философской фантастики, опыт, думается, удачный.

Понятно, что названными фильмами ни в коей мере не исчерпываются режиссерские удачи последних лет. Список этот по необходимости ограничен и, наверное, в какой-то мере отражает субъективные авторские пристрастия. Мне представляется все же, что в перечисленных работах — сколь бы ни были они различны, друг на друга не похожи — отчетливо выражена одна из плодотворных тенденций в развитии современной кинорежиссуры — стремление к расширению тематического и жанрового диапазона экрана во имя все более полного, многостороннего художественного познания современного мира и современного человека.

Но фильмы такого «ранга», как только что упомянутые, слишком уж заметно возвышаются над «средним» уровнем кинопродукции. Анализируя пять фильмов, представляющих этот «средний» уровень, М. Ю. Блейман в статье «Что такое режиссура» («ИК», 1973, № 8) убедительно показал, что уровень этот низок, что отсутствие самостоятельной творческой мысли, активных раздумий о жизни и ее проблемах приводит режиссеров к плоской иллюстративности, к умалению образного начала. М. Ю. Блейман справедливо утверждал, что режиссура есть в первую очередь форма художественного мышления, а кинорежиссер — это человек, создающий на экране зрительно-звуковой о б р а з д е й с т в и т е л ь н о с т и. Проблема образности действительно актуальна. Однако она не является, на мой взгляд, единственной проблемой сегодняшней кинорежиссуры. Она может казаться таковой только до тех пор, пока мы находимся на территории, населенной «серыми», «слабыми», короче говоря, бесталанными произведениями, имеющими либо довольно отдаленное, либо вовсе никакого отношение к искусству. В этих случаях указание на образность как органическую особенность произведений искусства действительно становится насущной необходимостью.

Однако трудные проблемы режиссуры возникают и на территории искусства, где образность уже не является чем-то искомым. Мы ведь знаем произведения незаурядные, обладающие порой даже «избыточной» образностью, произведения, которые уж никак не упрекнешь в иллюстрировании прописей и которые, тем не менее, не могут, без существенных оговорок, быть поставлены в ряд достижений современной советской кинорежиссуры. К примеру, некоторые фильмы представителей той же «живописно-поэтической школы». Или — пример более близкий по времени: «Иван Васильевич...» Л. Гайдая. В смысле отлаженности механизмов эксцентрической образности этот фильм не менее, а, наверное, даже более совершенен и изощрен, чем, скажем, «Кавказская пленница» или «Бриллиантовая рука». Однако, мне ка-

жется, новую работу Л. Гайдая следует оценить как спад в его режиссерском творчестве, ибо здесь почти целиком утрачено то ценное, что характеризовало прежде его искусство,— социальная осмысленность смеха.

Поэтому я думаю, что внимание наше должно быть приковано не только к проблеме образности и образного мышления в сфере кинорежиссуры, но, в неменьшей мере,— и к вопросам содержательной емкости этой образности, характера и направленности образного мышления.

Заранее извиняюсь за последующую обширную цитату, однако цитируемая статья долгое время не перечитывалась, да и соблазн подтвердить ход своих размышлений ссылкой на авторитет классика, признаюсь, велик.

«Никакие декларации, никакие формулировки установок лишенных живой плоти и крови произведения искусства не могут ни заменить, ни спасти плохо написанного, плохо нарисованного или плохо снятого. Но вот это «плохо» требует внимательной и глубокой расшифровки. Можем ли мы в оценке произведений искусства ограничиться лишь узкоформальной стороной независимо от того, будет ли это сделано с точки зрения абстрактно-эстетической или профессионально-ремесленной? Очень хорошо знаем, что нельзя...

Мы разбираем картину и говорим: блестящая операторская работа, такой-то актер создал яркий запоминающийся образ. Мы говорим: в картине есть такие-то ошибки, но в ней есть также такие-то достоинства. Все эти оценки профессионально честны, точны, ясны, но, вместе с тем, в целом глубоко ошибочны. Картина разобрана, но не собрана. А ведь в массовый показ она идет в собранном виде! Мало отыскать частные достоинства и недостатки, ошибки и удачи, нужно суметь расположить их в такой перспективный ряд, чтобы понять, какое место эта картина, видимая и слышимая миллионами, займет в социальной и политической жизни страны... Во весь рост, как никогда остро, встает перед нами вопрос, не «что можно» и «что нельзя», а «что нужно». Здесь же и ответ на вопрос о том, что «плохо».

Эти мысли, высказанные В. Пудовкиным сорок лет назад, думается, до сих пор не утратили актуальности.

М. Зак

Достаточно час побыть на съемке, чтобы понять, какое место занимает режиссер в иерархии кинематографических профессий. Недаром говорят: с режиссера спросится. И спрашивают — худсоветы и главки, критики и зрители. Порой этот вопрошающий тон бывает заслуженно суров, если иметь в виду печальное обилие так называемых «средних» фильмов. Серость и иллюстративность, неумение раскрыть тему и поднять до большого обобщения — эти недостатки встречаются чаще других. Но надежда не покидает нас. Кажется, стоит учесть все замечания, всю критику, и появится отличная картина...

Однако постановщик «средних» фильмов верен себе. Он бы рад, что называется, всей душой, да что делать: он только режиссер, то есть человек, умеющий распорядиться съемочным коллективом, знающий ремесло, обладающий деловитостью и хваткой. Он не художник. Этого ему изначально не дано. А собственный взгляд режиссера на действительность и задачу ее образного истолкования нельзя подменить усилиями сценариста, оператора, актеров, монтажера — из суммы их усилий фильм не слепится как единичное художественное целое. Впрочем, это только так говорится. Еще как лепят...

Но оставим фельетонный тон. Феномен «среднего» фильма требует не зубоскальства, но изучения, вполне научного подхода. Почему может существовать — и часто вполне прилично — «режиссер не художник»? Во-первых, потому, что он удобен, готов ухватиться за любую тему, первым откликнуться на зов, он просто мечтает стать галочкой в производственном плане. Его благополучие — следствие еще неизжитых недостатков в планировании кинопроизводства и одновременно проблема этическая, взывающая к большому кругу заинтересованных лиц.

Но есть и некоторые свойства самого киноискусства, относящиеся к его природе, которые помогают нережиссеру мимикрировать «под художника». Выше уже говорилось о съемочном коллективе, о тех тружениках, для которых режиссерский возглас «Мотор!» нередко звучит как вопль о спасении. И спасают... Между тем коллективная природа творчества в кино не только не отменяет единоличного авторства, но и делает его о с о б е н н о необходимым. Очевидно, проверка «на авторское начало» должна была бы входить... в тарификацию режиссера. Но легко это сказать... А как сделать? И, тем не менее, говорить и писать об этом нужно. И чем чаще, тем лучше.

Но вот еще одна особенность киноискусства, о которой вспоминают реже, хотя и она имеет прямое отношение к вышеупомянутой мимикрии.

Известно, что кинематограф был изобретен как средство простого репродуцирования действительности. Превращение кино в искусство потребовало времени. Этот процесс начался давно и не прекращается до сих пор. Но заложенная еще в съемочном периоде возможность непосредственно переносить на экран, казалось бы, саму действительность каждый раз, при работе над любым фильмом, должна превращаться из предварительного условия в художественную реальность. Иначе материальный мир, сфотографированный во всей своей достоверности, будет выглядеть на экране «натюрмортом», и эту мертвенность не спасут никакие передвижения камеры и монтажное мелькание кадров. Хотя внешне все даже покажется вполне пристойно срежиссированным подобием искусства.

Этот эффект можно было бы назвать эффектом «технического реализма» кинематографа.

В прошлом, когда кино искало свой язык и открывало свой путь к постижению действительности, существовала такая механика съемок, как, например,

в давно забытой немой ленте «Турбина № 3»: любовная драма инженера и работницы монтировалась с кадрами Волховстроя, снятыми «под хронику». «Просмотрев эту картину, поневоле станешь на точку зрения Вертова»,— справедливо писал тогда один из рецензентов в журнале «Революция и культура». Павильонные актерские страсти не выдерживали проверки реальными «декорациями», появлявшимися на экране по мере иллюстрирования темы социалистического строительства.

Между тем подобная эксплуатация фотографической природы кино сегодня встречается так же часто, как и в прошлые годы. С помощью широкого экрана, цвета, выездов на индустриальную или сельскую натуру получают красочные кадры, складывают из них по видимости современный фон, а потом проецируют на него любую привычную и обжитую интригу. Для этого не обязательно быть художником! Достаточно быть просто «режиссером в коллективе».

Со времени «Турбины № 3» неизмеримо возрос технический потенциал кинематографа, что, впрочем, ни в какой степени не изменило такой способ режиссерского воспроизведения жизни, при котором она становится похожей всего лишь на задник в фотоателье.

Напомним в этой связи сравнительно недавнюю, но уже прочно забытую картину «Нейтральные воды», где современный ракетоносец своим совершенством и мощью буквально подавлял худосочные людские фигуры, мельтешившие на его внушительном фоне. Очевидно, главной режиссерско-творческой задачей было в этом случае получение разрешения на съемку такого ракетоносца...

Если от индустриальных и оборонных мотивов обратиться к сельским, то и здесь, к сожалению, нередки примеры того, как режиссеры форсируют возможности «технического реализма» кинематографа, чтобы широкоэкранными закатами и восходами, разливами рек и далью полей скрасить до обидного скудную ниву духовной жизни героев. Анаморфотная оптика способна ведь расплескать весеннее половодье и далеко раздвинуть горизонт кадров, а благодарная зрительская память наделит персонажи обаянием издавна любимых актеров и актрис — велики преимущества кино! Тем строже и честнее, вероятно, должно быть отношение к нему. И прежде всего со стороны режиссеров, коль скоро они располагают такими возможностями технически репродуцировать красоты природы, плоды людского труда и памятные актерские лица.

«Иллюзия внешней жизненности еще не свидетельствует о предпринятом автором глубоком исследовании и наблюдении жизни»,— тактично заметил однажды А. Тарковский. Можно было об этом сказать и резче...

Я коснулся только одной из возможных проблем при обсуждении вопроса о живучести «режиссера не художника». Подобный тип ремесленника не случайно прижился на стволе нашего искусства. Ведь корни этого ствола уходят в прошлое, когда современность дразнила своей близостью молодых мастеров молодого кино, когда искусство, основанное на технике, казалось наиболее приспособленным к тому, чтобы поспеть за быстро развивающейся действительностью. Ведь на пленке отлично прорабатывались лица людей, металл машин, свежесть пашни. Но техника не могла заменить исконные особенности творчества: у последних оказалась своя «разрешающая способность», столь же трудно достижимая, как и в других искусствах. Если не еще более трудно! Поскольку благодаря заманчивой возможности прямо переносить на экран приметы жизни, образное истолкование увиденного становилось особенно необходимым, а тип режиссера-художника — первоочередной потребностью нового искусства. Он утверждал себя, свою роль в новом искусстве, в напряженной борьбе с ремесленничеством, имевшей как эстетические, так и этические параметры.

С тех пор прошло много лет. Проблема не стала проще.

А. Красинский

Мне кажется, оспаривать точку зрения М. Блеймана о снижении режиссерского мастерства в ряде картин последнего времени нет оснований. Факт этот слишком очевиден, чтобы подвергать его какому-либо сомнению. Он подтверждается практикой сегодняшнего кинематографа, который все поставляет на киноэкраны так называемые «серые» картины.

Текущая критика в лучшем случае занимается констатацией этого обстоятельства, но мало исследует истинные причины такого положения вещей. Те же, кто стоит у орудий крупного критического калибра, не очень-то любят жаловать вниманием «серую массу», отдавая предпочтение киноработам состоявшимся. Не умаляя важности анализа произведений, которые идут в фарватере нашего кино, необходимо отдавать себе ясный, определенный отчет в прямо-таки насущнейшей необходимости обратиться к подробному и тщательному исследованию явлений, которые обусловливают появление столь значительного числа откровенно слабых, поверхностных фильмов. Дело это не простое, и если уж браться за него, то здесь усилий одних критиков может оказаться и недостаточно. Вся кинематографическая общественность должна быть озабочена столь горестным для нашего искусства обстоятельством.

Разговор о нынешнем состоянии кинорежиссуры не должен ограничиваться обсуждением вопросов узкопрофессионального характера. Ведь речь идет о ведущей профессии в кинематографе, профессии, во многом определяющей идейный и художественный уровень киноискусства.

От тех, кому дано право ставить картину, в первую очередь зависит, каким ему быть, кинематографу,— глубоким, исследовательским, открывающим новые стороны жизни или же иллюстративно-поверхностным, вторичным по своей сути.

Овладеть определенными профессиональными навыками в конце концов может любой, но быть художником дано далеко не каждому. Ремесленник даже самой высокой квалификации остается дилетантом в искусстве. Он всегда отдает предпочтение пути легкому, дороге привычной, основательно протоптанной предшественниками, теряя и в малом и большом то, чем и отличается истинное искусство: новизну, свежесть восприятия мира. Ремесленник — надо отдать ему должное — умеет оперативно улавливать все прихоти киномоды, выступать под флагом новейших течений, новейших открытий. Мы можем найти немало примеров, когда элементарность авторского замысла, отсутствие анализа жизненных явлений прикрывается мнимой многозначительностью суждений героев.

Глядя подобные фильмы, невольно задаешься вопросом: где черпали материал их создатели — в неповторимых явлениях жизни или в привычных, стандартных образцах литературы и искусства? Это вопрос серьезный, и он, наверное, заслуживает специального большого разговора о произведениях первичных и вторичных.

В картинах вторичных создается «свой» образ времени, образ придуманный, имеющий мало точек соприкосновения с действительностью, с теми жизненными проблемами, которые характеризуют именно данный этап, данный период развития общества, развития социальных отношений. Ведь основываясь на материале фильмов прошлых лет, в высшей степени наивно претендовать на серьезный разговор о современных, актуальных жизненных проблемах. И дело не только в том, что некоторые из этих проблем, конфликтов исчезают, уходят в прошлое или же теряют злободневность, но и в том, что время трансформирует их. Вот этого чутья к особенностям д а н н о г о времени и недостает многим из тех, кому вверена самая «высокая должность» в кинематографе.

Я вижу две основные причины снижения уровня режиссерского искусства. Первая — приход в кинорежиссуру значительного числа малопрофессиональных людей, обусловленный резким увеличением количества создаваемых фильмов (фильмы для большого экрана плюс телевизионные). Вторая — дурное влияние телевидения.

Первая причина, вероятно, не требует расшифровки. Суть же второй состоит в том, что кинематограф некритически «осваивает» телевизионные методы документализма.

Не отсюда ли проистекает небрежное отношение некоторых создателей фильмов к неотъемлемому правилу истинного искусства — правилу отбора, что неизбежно ведет к сюжетной аморфности, длиннотам, необязательным подробностям. Не отсюда ли «родом» и пресловутая многосерийность, которая порою диктуется какими угодно соображениями, кроме соображений искусства?

Сегодня трудно удивить кинозрителя «жизнеподобием».

Был период (в середине 50-х годов), когда умение режиссера достоверно изобразить среду уже само по себе удостаивалось наивысших похвал. Время то давно прошло. Сегодня даже самые посредственные художники умеют работать «достоверно». По крайней мере, такую «липу», как, скажем, в некоторых посвященных современности фильмах 50-х годов, встретить сейчас в кинематографе не так-то просто. Теперь порою происходят вещи обратного порядка: отсутствие глубины исследования затушевывается правдоподобием — точностью внешнего рисунка облика человека (костюм, типаж), бытовыми подробностями. Короче говоря, внешняя правда жизни прикрывает иногда отсутствие глубины анализа жизненных явлений.

Наше киноискусство всегда было славно постановкой больших проблем общественно-политического, социального, нравственного характера. Только серьезная проблематика, помноженная на талант, порождала Киногероев с большой буквы. Если кинематографисты и, в частности, режиссура, в полной мере будут учитывать эти славные традиции советского кинематографа, учитывать не формально, а по существу, то появление множества значительных, ярких произведений не заставит себя долго ждать.

Минск

Р. Соболев

Начатый журналом разговор о проблемах современной кинорежиссуры представляет чрезвычайный интерес и для специалистов и для любителей и, надо полагать, будет иметь прямые практические результаты. Нет сомнений, что в настоящее время советский кинематограф вступил в новый этап своей истории. Встала масса вопросов, проблем, которые требуют коллективного осмысления и анализа. Ведь очевидно, что сегодняшний этап развития кино характеризуется не только имманентными для него факторами, но и принципиально новыми обстоятельствами, порожденными научно-техническим прогрессом, успехами телевидения, перспективами развития уже в ближайшее десятилетие «кассетного кино» и техники «транспортировки» и демонстрации фильмов посредством спутников связи.

Все эти обстоятельства усложняют разговор о художественной культуре кино, но, если вдуматься, делают его тем более злободневным и неотложным. Ведь развитие других средств аудиовизуальных коммуникаций, в том числе и «кассетного кино», отнюдь не зачеркивает художественные достижения искусства кино. Очевидно, что «язык кино» — это всеобщий язык звуко-зрительных искусств, на какой бы технологической базе они ни основывались. Такие его методы, как монтаж всех видов, съемка различными ракурсами и планами, растягивание или, наоборот, сжимание реального времени, возможность использовать формы самой жизни или, напротив, воз-

можность композиционно изменять действительность самым причудливым образом, синтезирование художественных ресурсов других искусств, дающее в результате новое эстетическое качество, и т. д.— все это кино щедро передает телевидению, другим искусствам и даже литературе. Но если так, то тем более важно, чтобы художественная культура самой десятой музы оставалась неизменно на самом высоком уровне.

В свете всего этого ответить кратко на вопросы, поставленные журналом перед кинокритиками, совсем не просто. Каждый вопрос требует долгих и обстоятельных размышлений. Но попытаемся, рассчитывая, что ответы дополнят друг друга.

1. Если есть необходимость говорить «о снижении уровня режиссерского мастерства», то, безусловно, прежде всего в свете отставания части режиссеров от запросов жизни, от возросшего уровня народной культуры. Конечно, есть фильмы, которые со всей очевидностью свидетельствуют, что их авторы не владеют элементарной режиссерской грамотой. Таких фильмов немного, но, разумеется, проходить мимо них молча не следует, ибо еще В. Белинский заметил, что «щадить посредственность, бездарность, невежество в литературе, значит способствовать к их усилению». Но, не щадя такого рода фильмы и их авторов, согласимся все же с тем, что не они определяют общий уровень нашего кино.

Вряд ли кто не согласится и с другим фактом, а именно — наличием в нашем кино весьма значительной группы мастеров, наделенных талантом и яркими художническими индивидуальностями: Бондарчук и Озеров, Тарковский и Иоселиани, Шукшин, Чхеидзе, Океев, Гайдай, Мащенко, Панфилов, Мансуров...— всех просто невозможно перечислить. По логике вещей, именно эти режиссеры, владеющие высокой кинематографической культурой, должны были бы определять уровень советского кино, и на них должна была бы равняться так называемая средняя продукция.

На практике же мы видим, что ремесленные фильмы — часть из них назвал покойный М. Ю. Блейман в своей последней статье в «ИК», и список их можно бы продолжить — никак «не сопрягаются» с достигнутым уровнем да и с историческим опытом советского кино. И возникает предположение, что мастера наши пока слабо влияют на кинематографический процесс в целом.

Думается, однако, что многое из того, что сказано в дискуссии о режиссуре, ушло или уходит в прошлое. У критика не широк круг информации — знакомство со сценариями, беседы с работающими над фильмами мастерами, мнения коллег, побывавших в той или иной съемочной группе,— вот, пожалуй, и все. Но даже эта информация позволяет предположить, что уже в текущем году мы увидим ряд фильмов высоких идейно-художественных достоинств.

2. Да, «в ряде фильмов заметно... сползание к серости». Эйзенштейн, как свидетельствовал М. Ромм, учил работать над каждым кадром так, как будто только один этот кадр и удастся снять и что он должен будет войти во все кинохрестоматии. Эти уроки отдельными режиссерами забыты. У таких режиссеров работа над фильмом сводится к более или менее связному изложению «истории», сочиненной сценаристом, а надежды на успех связаны с темой этой «истории».

Этого слишком мало, особенно сейчас, в век бурного развития массовых коммуникаций. Газеты, иллюстрированные журналы, радио информируют людей оперативнее, полнее и разностороннее, нежели кино. А телевидение, как мы видим на последних удачных примерах, рассказывает «истории» по меньшей мере с таким же успехом. Значит, кино, чтобы сохранить свою силу воздействия, должно больше заботиться о выразительности своего образного языка. Для этого некоторым режиссерам придется либо вспомнить советы Эйзенштейна, либо менять профессию.

3. Традиции советского кино чрезвычайно богаты и жизненны, выделить из них что-то как важнейшее — нелегко. Может быть, это то, о чем мы уже упомянули,— тесная связь творчества мастеров с думами и чаяниями народа, с социальными задачами, которые решаются именно в данный момент. Кино всегда злободневно.

Стоит вспомнить, что советское кино от дня рождения жило жизнью народа и все его памятные ленты были в высшей степени актуальными. Можно обозреть историю советского кино десятилетие за десятилетием, и тогда без труда выяснится, что это как бы запечатленная на пленку история Советского государства, в которой самое ценное — нескончаемый рассказ о новом человеке, рожденном революцией, о его росте и мужании.

Развитие этой традиции сегодня означает не просто последовательное продолжение рассказа. Мир усложнился. Через мир прошла линия идеологического разграничения, сделавшая людей из социалистических стран, прежде всего — советских людей, хранителями этических и эстетических ценностей, накопленных человечеством, людьми, которым принадлежит будущее. Чтобы рассказывать об этом мире и этих людях, мастерам кино приходится многое знать и многое уметь.

Традиционно и жанровое богатство советского кино. Одновременно с «Чапаевым» вышли на экраны такие разные фильмы, как «Веселые ребята» и «Гармонь», «Гроза» и «Поручик Киже», «Последний маскарад» и «Юность Максима», а всего в том, 1934 году, было снято менее тридцати фильмов. И это год не исключительный, он взят для примера из-за «Чапаева».

Сегодня на экране очень редкие гости традиционные для советского кино историко-революционные и биографические фильмы; еще реже можно увидеть такие жанры, как сатира, трагикомедия, мюзикл, наконец, трагедия, которая, если экстраполировать размышления Гегеля о трагедии на наше время, возможна и в искусстве нового общества. Зато, как мне кажется, стали занимать неправомерно большое место мелодрамы, которых советское кино никогда не чуждалось (ибо «нет жанров низких...»), но и не делало из них ведущего жанра.

●

Наверное, эти ответы очень узко освещают поставленную журналом «Искусство кино» проблему. Но, может быть, и они найдут место в общей дискуссии? Проблема режиссуры сегодня чрезвычайно сложна, прояснить ее можно лишь, повторяем, коллективными усилиями.

К. Церетели

Конечно, режиссер в кино — центральная фигура, и уровень режиссуры во многом определяет уровень кинематографа в целом. Но если режиссер не талантлив, то какую бы профессиональную подготовку он ни получил, как бы ни был высок его интеллект и широко мировоззрение, он обречен ставить те самые средние фильмы, в которых может найтись все функционально необходимое для фильма — и проблемно-тематическая схема и правильная расстановка характеров, но всегда будет не хватать главного — яркого образного художественного строя.

К сожалению, такие режиссеры не просто есть у нас в кино. Они берутся за любую тему, любой материал, и это часто (особенно в периоды авралов) устраивает руководство студий. В основном за их счет растет число безликих фильмов.

Что же делать с такой запрограммированной посредственностью? Против заведомого брака одна кинокритика бороться не может.

Я не согласна с теми, кто считает, что уровень нашей режиссуры за последние годы снизился, что в фильмах заметно угасание образного начала, сползание к плоской иллюстративности. Есть, конечно, такие случаи, но пока они не являются ни преобладающими, ни предвещающими некую тотальную опасность. Напротив, мне кажется, что в таких работах последнего десятилетия, как «В огне брода нет», «Начало», «Жил певчий дрозд», «Минута молчания», «Солярис», «Белая птица с черной отметиной» и другие, наблюдается тенденция к сложной образности, полифоничности режиссерского мышления, раскрепощения от всех существующих стереотипов. Сюда примыкают и те фильмы последних лет, в которых живет экспериментаторский дух, дерзание, поиск: «Мольба», «Пиросмани», «Лаутары». Я глубоко убеждена, что стремление уйти от уже сказанного, увиденного и найти свой, самобытный язык — одна из самых плодотворных тенденций искусства. И даже, когда автор в чем-то не дотянул до победы, тенденция поиска оказывается настолько плодотворной, что даже маленькие победы становятся общим завоеванием. Нельзя, например, отрицать, что изобразительная стилистика «Мольбы» Т. Абуладзе и «Пиросмани» Г. Шенгелая обогатила стилистику грузинского кино в целом, хотя это два весьма разных и самобытных авторских почерка.

Необычайно плодотворным кажется мне содружество сценариста и режиссера на почве единства авторской позиции, общности мироощущения. Все лучшие работы Резо Чхеидзе возникли в содружестве с драматургом Сулико Жгенти («Отец солдата», «Ну и молодежь!», «Саженцы»). Сейчас Р. Чхеидзе и С. Жгенти готовят фильм «Секретарь райкома». Они необыкновенно легко понимают друг друга, болеют одними темами и мыслят одинаковыми масштабами. Такой же творческий контакт сложился у Эльдара Шенгелая с Резо Габриадзе. После «Необыкновенной выставки» они сделали сейчас новую комедию «Земля — внизу». У этих двух молодых мастеров так много общего в характере дарования, в легкой и веселой непосредственности, с которой они преподают зрителю важный нравственный урок, в лукавом, подкалывающем, но беззлобном юморе, что — я уверена — они еще долго будут работать вместе. Лана Гогоберидзе тоже решила не расставаться со сценаристом Заирой Арсенишвили, с которой она после фильма «Когда зацвел миндаль» снимает новую комедию.

Эти содружества ценны еще и тем, что тут не может возникнуть среды для самого опасного, на мой взгляд, врага искусства — душевной инертности, безразличия. Люди встречаются на почве общей острой заинтересованности темой, проблемой. Далеко не все наши фильмы носят черты такой горячей авторской заинтересованности. Не в этом ли еще одна из причин появления серых фильмов?

Особенно тревожные чувства вызывает инертность и хладнокровие в работах молодых режиссеров. Недавно на студии «Грузия-фильм» я посмотрела несколько короткометражных художественных фильмов — дебютных работ начинающих режиссеров, созданных на телеобъединении. В них было много ошибок и просчетов, но меня больше всего огорчила именно эта душевная инертность и инфантильность. Их идейно-художественная концепция смутна, тон — нарочито напыщен, выразительные средства заемны, несамостоятельны. В них отсутствовал даже темперамент, который столь свойствен возрасту авторов, их национальному характеру. Я не назову имена этих режиссеров — путь их только начинается и, даст бог, все еще можно будет исправить. Но я не могу в этой связи еще раз не подумать о том, что, оканчивая ВГИК, молодой человек должен не только в совершенстве владеть языком кино, но, в первую очередь, должен иметь ч т о с к а з а т ь. Образование далеко не до конца обусловливает формирование личности, без которой искусство не может состояться, ибо, как говорится в старой грузинской пословице, «из кувшина может вытечь только то, что в нем содержится».

Может быть, следует пересмотреть систему образования во ВГИКе, с тем чтобы режиссерам-старшекурсникам предоставлялось больше возможности проявлять самостоятельность, чтобы связи их с жизнью были теснее и многообразнее, увеличить срок практики на кинематографическом производстве, короче— способствовать всему тому, что хоть в какой-то степени может помочь возмужанию молодых режиссеров.

Тбилиси

К. Щербаков

Два предварительных замечания.

Первый и второй вопросы, по-моему, очень тесно связаны, ответы на них трудно разделить.

Состояние режиссуры вообще — тема слишком обширная. Я попытаюсь локализовать ее, сосредоточившись преимущественно на некоторых проблемах, связанных с работами дебютантов, а также тех, кто сделал уже по две-три-четыре картины, то есть того поколения режиссуры, которое можно считать становым хребтом современного кинематографа.

1—2. Лучшие фильмы этих мастеров таковы, что о них можно говорить самые высокие слова без всяких скидок, без каких бы то ни было оглядок на привходящие околокинематографические соображения. «Солярис» А. Тарковского, «Дядя Ваня» А. Кончаловского, «Белорусский вокзал» А. Смирнова, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Гори, гори, моя звезда» А. Митты, «Невестка» Х. Нарлиева, «Поклонись огню» Т. Океева, «И тогда я сказал — нет» П. Арсенова, «Комиссары» и «Как закалялась сталь» Н. Мащенко, «Монолог» И. Авербаха, «Начало» Г. Панфилова... Конечно, я привел здесь не все значительные работы (составление «обойм» и «списков» вообще дело рискованное). Конечно, и приведенные здесь ленты не всеми будут сочтены бесспорными. Бесспорно то, что существуют не одна и не две работы высокого класса, которыми может гордиться советский кинематограф, работы, которые достойно выдержат л ю б о е творческое соревнование.

Но жизнь кинематографа складывается не только из праздников. Существуют — и будут существовать — будни, средний рабочий уровень. Ничего в этом нет обидного и ненормального, хотя, разумеется, уважающий себя художник не станет браться за работу, заведомо предполагая сделать фильм, который займет место в этой «среднерабочей» категории.

Шедевры ведь не запланируешь, и ни талант, ни добросовестность художника не могут еще дать гарантии их появления — здесь все сложнее.

Тревожит другое — очень уж низкий уровень этого самого «среднего» уровня, если можно так выразиться. Слишком разителен разрыв между работами значительными и теми, которые составляют наши «кинематографические будни».

Не произошло чуда, не была достигнута художественная единственность, уникальность — что ж, это бывает и у самых крупных мастеров. Но нормальные будни предполагают все же определенную меру профессионализма, а ее-то как раз часто и недостает.

Говоря о профессионализме, я имею в виду не только умение изобразительно построить кадр, грамотно смонтировать материал и т. д.— этими навыками сегодня владеют многие. Профессионализм включает в себя, по-моему, и культуру мысли, стремление и умение разобраться в тех живых, действительных проблемах, которые волнуют современников. Разобраться и поставить эти проблемы в своей работе, проникнуть в них настолько глубоко, насколько это окажется тебе под силу. Не вообще и не все, разумеется, проблемы, а те, которые тебе особенно близки.

Я не знаю, чем привлекли молодого режиссера В. Михайлова сперва сценарий по интересной пьесе В. Розова «В день свадьбы», а потом сценарий А. Шульгиной «Месяц август». Но если в картинах, поставленных по этим сценариям, может быть, и можно отыскать какие-то профессиональные достоинства, то режиссерской заинтересованности материалом, настойчивого желания сказать то, что еще не сказано другими,— этого там я найти не смог. Обе картины посредственны, ибо они обнаруживают только более или менее хорошее знание автором того, что нынче «принято», что считается хорошим тоном в кинематографе. А сверх этого, увы, мало что обнаруживают.

Я не рискну утверждать, что моральные, социальные вопросы, поставленные в фильмах «В день свадьбы» и «Месяц август», мало волнуют их создателя или что он не знает той сферы жизни, о которой решил поведать с экрана. Но коль скоро речь идет о работе профессионала, должны же были и волнение и знание каким-то образом обнаружиться!

Думаю, что опасность всеядности, следования принципу «лишь бы получить постановку, а там видно будет» ,— такая опасность для некоторых молодых режиссеров сегодня вполне реальна. Особенно обидно, когда проявляется она в творчестве людей одаренных. Когда второй и третий фильмы режиссера, быть может, даже сравнительно благополучные, так мало напоминают его первую работу, угловатую, спорную, однако привлекшую всеобщее внимание единственностью художнического взгляда, активной и щедрой самобытностью.

Но, в конце концов, художник может ошибиться в выборе материала, в выборе темы. Взять «не свою» проблему или увлечься мнимозначительным в ущерб действительно важному. Можно ли, однако, говорить об ошибках такого рода, когда вниманию вашему предлагается, к примеру, «Зозуля с дипломом»? В этом случае горестное изумление вызывает не художественный провал сам по себе (повторяю, никто не гарантирован от провала), обескураживает расчетливая никчемность целей. Авторы не то что не смогли, они и не пытались сделать что-нибудь стоящее. Просто была ставка на то, что комедий мало, а зритель их любит, и его вниманием не будет обойдено ни одно произведение этого жанра. А коль скоро изначальный импульс оказывается именно таким, и всякого рода нравственные мотивы, мягко говоря, отодвигаются на задний план, то становится возможным все, авторы утрачивают контроль над происходящим на экране. Что бы они потом ни делали, пытаясь украсить ленту, мелкий, нетворческий интерес, давший начало работе, все равно все вывернет на свой манер.

Вряд ли авторы «Зозули с дипломом» намеревались так последовательно и целенаправленно унижать своего героя, как это получилось в их фильме. Унижать человека — вообще не достойное искусства дело, а герой заявлен к тому же не лишенным недостатков и слабостей, но в общем неплохим парнем. Глумление

над ним, однако, идет на протяжении всего фильма — глумление, в котором авторы, похоже, не отдают себе отчета. Эта утрата чувства такта, нравственной чуткости по отношению к тому, что вышло из-под их собственного пера,— естественное и справедливое возмездие за ту безответственность, с которой режиссер «Зозули с дипломом» начал свою деятельность на режиссерском поприще.

Я писал уже однажды об этом фильме, и снова вернулся к нему потому, что беспокоящие тенденции, о которых сегодня зашла речь, проявились в «Зозуле с дипломом» с откровенностью прямо-таки обескураживающей. Ориентация на усредненность, на то, что картина в общем потоке пройдет, никогда не увенчается работой профессионально добротной. Не только высший, но и просто хороший рабочий уровень могут достигать мастера, а не ремесленники.

3. В советской режиссуре много добрых и разных традиций, каждая из которых заслуживает внимания и развития. Здесь можно говорить только о личных пристрастиях. Я с большим интересом, порой увлечением слежу, к примеру, за развитием поэтического кинематографа, создатели которого все уверенней пользуются усложненной образностью, изощренными метафорами. Однако режиссура, стремящаяся к классической простоте киноязыка, к тому, чтобы идеи фильма выражались прежде всего через актера, постигающего внутренний мир героя во всей его полноте,— такая режиссура мне все-таки ближе. Разговоры о ее устарелости, несоответствии сегодняшним жизненным формам и ритмам, по-моему, несостоятельны. Практика последних лет показывает, что традиционному кинематографу — и у нас и за рубежом — доступны проблемы самые современные и самые сложные. Если же говорить о работах молодых советских режиссеров, сошлюсь на «Белорусский вокзал», где кажущаяся непритязательность формы оказывается единственно возможной для выражения значительного нравственного, философского содержания.

Памяти товарища

Сказочник с киноаппаратом

Умер Александр Артурович Роу, сказочник с киноаппаратом, добрый и талантливый человек.

Не будет преувеличением сказать, что творчество Александра Роу — явление редкое. Его семнадцать кинематографических сказок — это целенаправленное и глубокое выражение в киноискусстве русского фольклора. Безоговорочными сторонниками его творчества были дети. Кинематограф Роу приносил им большую радость, и они были постоянными, никогда не изменяющими своей привязанности зрителями удивительных картин Александра Артуровича. Дети знали и смотрели эти ленты по многу раз, помнили наизусть от первого до последнего кадра «Василису Прекрасную», «Конька-Горбунка», «Кащея Бессмертного»...

Роу в свою очередь никогда не изменял детям. Он снимал фильмы только для своего, маленького зрителя. Сказка была для него делом всей его жизни. Он поставил фильмы по произведениям Гоголя, снял картину «Новые похождения Кота в сапогах», создал такие замечательные сказки, как «Марья-искусница», «Морозко», «Огонь, вода и медные трубы», «Варвара-краса длинная коса».

Фильм «Морозко» принес Александру Роу международное признание. На фестивале в Венеции в 1965 году ему была присуждена главная премия «Золотой лев».

Александр Артурович любил встречаться со своим маленьким зрителем. Он объездил с картинами почти весь Советский Союз. Побывал Роу в странах Азии, Европы, Африки, везде находя теплый прием. Особенно любил Александр Артурович путешествовать по Африке. Он показывал свои фильмы в двадцати двух странах этого континента. И за рубежом дети понимали язык его простых и ярких сказок. Фильмы Роу раскрывают с экрана особый мир, где прекрасна природа, где добро всегда побеждает зло, где есть настоящие богатыри, защитники слабых. Роу был во всех странах посланцем советской многонациональной культуры, он понимал свою высокую миссию и неуклонно следовал ей.

Александра Артуровича Роу не стало. Киноискусство для детей понесло большую потерю. Но творческий коллектив Роу, его постоянные актеры, его товарищи по студии будут продолжать трудное и благородное дело киносказки, которую ждет и преданно любит маленький зритель.

К. Парамонова

Я. Толчан

Ожившие воспоминания

К 100-летию со дня рождения В. Э. Мейерхольда

В. Э. Мейерхольд. 1923 г.

1921-й год. Мы, два брата-близнеца Яков и Илья, демобилизовались из Красной Армии, а точнее, из Аэрофотограмм-школы ВВС, где прошли основательный курс воздушного и наземного фотографирования.

На первых порах мы брались за любую работу — снимали группы школьников, архитектуру, собачьи выставки — в общем все, что попадалось под руку. Но вскоре убедились в бесперспективности такой деятельности.

Наш старший брат Иосиф Толчанов и бывший батальонный командир Аэрофотограмм-школы Осип Басов были актерами III студии МХАТа (ныне Театр им. Евг. Вахтангова). Они и привлекли нас к съемке актеров и спектаклей. Здесь сделаны наши первые пробы — «Чудо святого Антония», «Принцесса Турандот» — и, кажется, последний прижизненный портрет Евгения Багратионовича Вахтангова.

Но по-настоящему полноценной и радостной стала для нас работа у Мейерхольда, по рекомендации вахтанговцев.

В других театрах съемки проводились обычно неорганизованно, так что мы иногда выбирали мизансцены по своему вкусу, вероятно, не самые значительные.

Всеволод Эмильевич относился к фотографированию сцен из постановок как к важной творческой работе.

В театре назначалась съемка. Мы готовили аппараты и осветительные приборы. Спектакль мы смотрели предварительно, и еще обязательно в вечер съемки. По окончании представления актерам давался получасовой отдых, а затем начиналась увлекательная работа.

Часто, выбирая и организуя мизансцены, Мейерхольд мгновенно преображался и с поразительной яркостью представлял любого из действующих лиц — независимо от пола

и возраста. Это было волшебство, которое поражало и которым все наслаждались. Проигрывая эпизод, он останавливался в наиболее выразительный, по его мнению, момент, актер повторял намеченный мастером кусок, и мы, быстро установив свет, снимали.

Первым снятым нами спектаклем был «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Ярко запомнились главные действующие лица: очаровательная изящная Стелла — Мария Бабанова, великолепный, крепко сбитый, ловкий крепыш Брюно — Игорь Ильинский, замечательный Василий Зайчиков — Эстрюго. Роль Брюно была первой большой ролью Ильинского в театре Мейерхольда. До этого он участвовал в «Зорях» Верхарна и в «Мистерии-буфф» Маяковского, где играл небольшие эпизоды.

«Великодушный рогоносец». Эстрюго — В. Зайчиков

«Великодушный рогоносец». Стелла — М. Бабанова

Следующий спектакль — «Смерть Тарелкина» в конструктивистском оформлении художницы Варвары Федоровны Степановой. Всеволод Эмильевич попросил снять оформление вместе с его автором. Неожиданно эта, судя по всему, довольно эксцентричная женщина подошла к столу, стоявшему на сцене, и улеглась на него. Конструктивистский стол, сделанный на растяжках, расползся, и она

плюхнулась вместе с ним на пол. Так, лежа на сплющенном столе, она и просила ее снять. Этот занятный снимок тоже сохранился.

Запомнилась весело разыгранная сценка, в которой в роли Качалы выступал Николай Охлопков, а в роли прачки Брандахлыстовой — Михаил Жаров. Каждый раз, когда на стул садился Тарелкин (эту роль исполнял Макс Терешкович), раздавался выстрел и взвивался дымок — под сиденьем взрывалась шутиха.

«Земля дыбом». В памяти не сохранились образы действующих лиц: только движутся группы крестьян и солдат и ошеломляюще используется на сцене подлинная военная техника. Трещат пулеметы, появляются мотоциклы и даже автомобиль. Все эти машины работают по-настоящему, на зрительный зал обрушивается чудовищный грохот и волны едкого сизого дыма. Снимать этот спектакль было неинтересно — только средние и общие планы.

Совсем иное — «Лес» Островского. На сцене водружали настоящие гигантские шаги, уходила вдаль подвешенная на стальных тросах дорога. И великолепная галерея действующих лиц. Тут для нас было раздолье.

Передо мной снимок — трогательное проща-

«Смерть Тарелкина». Качала — Н. Охлопков, Брандахлыстова— М. Жаров

В. Степанова. 1922 г.

ние Аксюши (Зинаида Райх) и Петра (Иван Коваль-Самборский). Помещица Гурмыжская (Елена Тяпкина) в пылающем красном парике и гимназист в ярко-зеленом парике — Буланов, которого играл будущий кинорежиссер Иван Пырьев. И, конечно, восхитительный Аркашка — Игорь Ильинский. Трудно сказать, в какой из сцен он не был великолепен. Рассказ о том, как он гостил у дядюшки в уездном городе, мимическая сценка рыбной ловли, сражение в образе черта с Восьмибратовым — все было предельно отточено и неизменно вызывало восторг зрителей. Пожалуй, этот спектакль — наиболее яркое воспоминание еще и потому, что Мейерхольд с особым удовольствием показывал мизансцены некоторым персонажам и увлеченно руководил съемкой.

«Д. Е.». Театральная композиция по романам «Трест Д. Е.» Ильи Эренбурга и «Туннель» Бернгарда Келлермана, серия мало связанных между собою эпизодов, некое политическое обозрение, в котором идет борьба между капиталистическим трестом «Д. Е.» («Даешь Европу») и советским Радиотрестом. Динамика эпизодов и монтаж были поразительны. Они были достигнуты благодаря удивительной находке в оформлении спектакля. Задвигались стены! Двигались и в смене эпизодов и во время самого эпизода. Эти стены воспроизводили по фактуре стены товарных вагонов и были окрашены в темно-красный цвет. Они катились на роликах во всех направлениях. Стены, с грохотом катящиеся под бегающими лучами прожекторов, вместе с лозунгами, вспыхивающими на трех высоко подвешенных

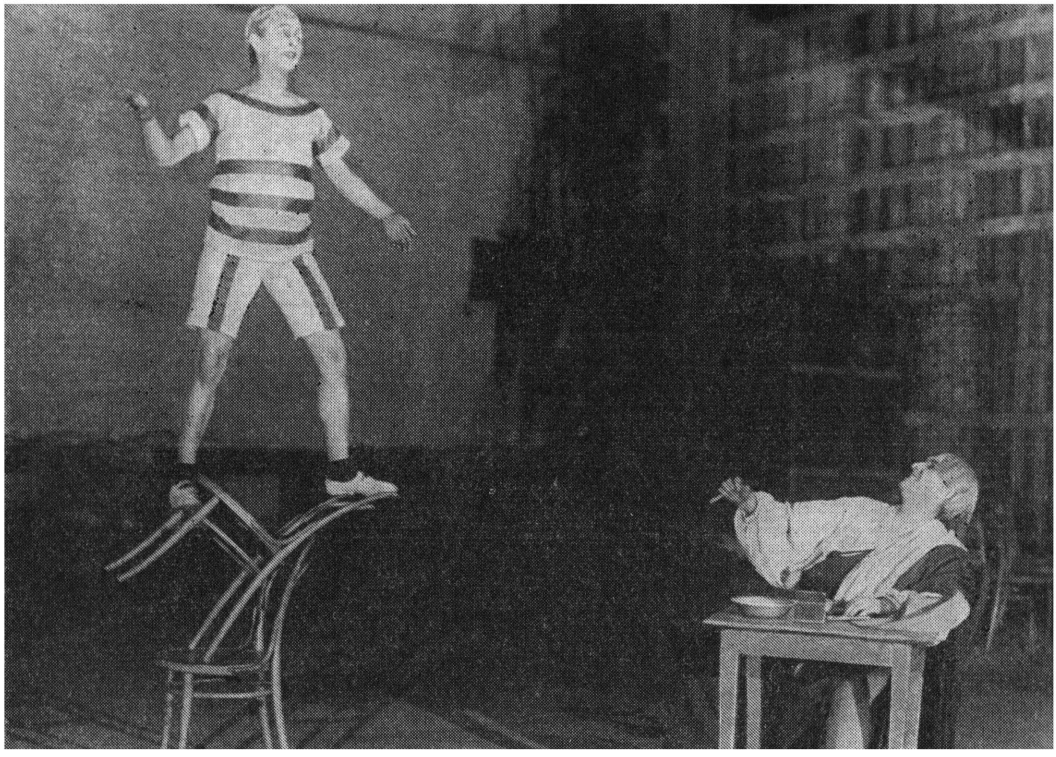
«Лес». Аксюша — З. Райх, Карп — Н. Сибиряк

экранах, создавали яркую «кинематографическую» динамику. И в этом бурном движении красных стен и световых бликов мелькала фигурка авантюриста Енса Боота — Макса Терешковича, который успевал лихо перемахнуть через высокую движущуюся стенку или проскочить между «вагонами» бешено несущегося «поезда», удирая от преследователей. Но вот щиты вытянулись в ряд — идет заседание акционеров треста, перекатились щиты в сторону и перед нами выгородка — «Кафе Риш»,— начинается эпизод с лихими танцами под джаз — погибать, так с музыкой. И тут, неожиданно, не относящаяся к действию спектакля встреча. За роялем джаз-оркестра — мой школьный товарищ Евгений Габрилович, теперь известный писатель и сценарист.

Оригинально удалось осветить сценку «Вот что осталось от Франции»: тень от навеса на шестах в глубине сцены выглядела высокой пальмой.

Премьера спектакля состоялась в Ленинграде (в Большом зале Консерватории), куда я специально выехал по заданию журнала «Огонек». Эффектен был в эпизоде «Даешь Европу» парад, в котором участвовал отряд моряков с эсминца, стоявшего на Неве. Мо-

«Лес». Счастливцев — И. Ильинский



«Лес». Буланов — И. Пырьев, Несчастливцев — М. Мухин

ряки, лихо чеканя шаг, прошли через сцену под бурную овацию зрителей. Снимок этой сцены был сделан во время спектакля и потом напечатан в журнале.

Я совершенно не надеялся найти наши негативы. Мы вели съемку на стеклянных пластинках большого размера, и трудно было предположить, что столь хрупкий материал сохранился. Велика же была радость, когда в Театральном музее им. Бахрушина обнаружились не только альбом с фотографиями, но и негативы, снятые ровно пятьдесят лет назад.

Удивительное возникает чувство, когда берешь в руки давнишнее фото или кинопленку. Это как записная книжка писателя, но там событие, описанное словами, иногда неточно, могло возникнуть под минутным, часто еще не совсем осознанным впечатлением. Здесь в руках кадрик, маленький кусочек пленки, снятый много лет тому назад, восстанавливает достоверное представление о событии.

В благодарной памяти встают все эти яркие, незабываемые спектакли, в которых жили и люди, и вещи, и свет, а все это вместе было поразительно талантливо, увлекательно, остро.

Образ удивительного режиссера и артиста, волшебника театрального действия, нам вдвойне дорог: за радость работы, за то, что в начале нашего пути в кинематограф нам были преподаны уроки напряженных творческих исканий, какими был одержим Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

В. Листов

Этапное издание

Среди изданий последних лет, посвященных теме «Ленин и кино», по-особому значительным представляется двухтомное собрание фотографий и кинокадров, запечатлевших Владимира Ильича*.

Для того, чтобы понять место этого двухтомника в нашей литературе, необходимо напомнить, что до сих пор у нас нет ни четких правил, ни глубоких традиций воспроизведения в печати исторических фотографий и кинокадров. В самом деле, исследователь, публикующий архивный документ или цитирующий печатное издание, обычно ссылается на источник. Это дает возможность проверить его данные, его интерпретацию источника. Если же публикуются фото или отпечаток с кинокадра, то этим правилом нередко пренебрегают. Документ теряет не только связь с местом своего хранения, но подчас утрачивает и точную атрибуцию — датировку, авторство, место съемки и т. д.

Можно только порадоваться тому, что теперь начинается подлинно научная публикация произведений фотографии и кино, и что открыта она собранием кадров, запечатлевших В. И. Ленина.

Это издание является на сегодняшний день образцовым. Прежде всего оно полное. За исключением нескольких фотоотпечатков, не поддающихся полиграфическому воспроизведению (что оговорено в предисловии), в двухтомнике сосредоточены все ныне известные документальные изображения В. И. Ленина. Каждая фотография, каждый кинематографический план подробно атрибутированы. Названы даты всех съемок; указаны события, участником которых был В. И. Ленин в момент съемки; в большинстве случаев определены фотографы и кинооператоры — авторы сюжетов.

Но заслуги издания этим не исчерпываются. Составители приводят ссылки и на те печатные и архивные источники, которые лежат в основе предлагаемых атрибуций. Кроме того, каждый кадр снабжен точными исковыми данными, под которыми он хранится в Центральном партийном архиве.

На таком археографическом уровне, по-видимому, кинофотодокументы у нас еще никогда не воспроизводились. Даже серия «Шедевры советского кино», ближе всего подошедшая к полному отражению фильма с помощью фотографической иллюстрации, не может сравниться с новым двухтомником — ни частотою выпечаток из киноленты, ни обширностью справочного аппарата.

Внимание киноведов привлечет прежде всего второй том, где собраны кинокадры. Но и первый, представляющий собой собрание фотографий, дает богатую пищу для размышлений. Фотографии издавна служат всем актерам, воплотившим на экране образ Владимира Ильича. В последние десятилетия документальный экран, ставший аналитическим, часто использовал и, несомненно, еще будет использовать фотографии. Обратившись к первому тому, тому фотографий, сценаристы и режиссеры документального кино без труда определят, что немалая часть снимков Вла-

---

* Ленин. Собрание фотографий и кинокадров в двух томах. Том первый. Фотографии. 1874—1923 гг. Том второй. Кинокадры. 1918—1922. Составители А. М. Гак, А. И. Петров, Л. Н. Фомичева. М., «Искусство», 1970—1972 (Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС).

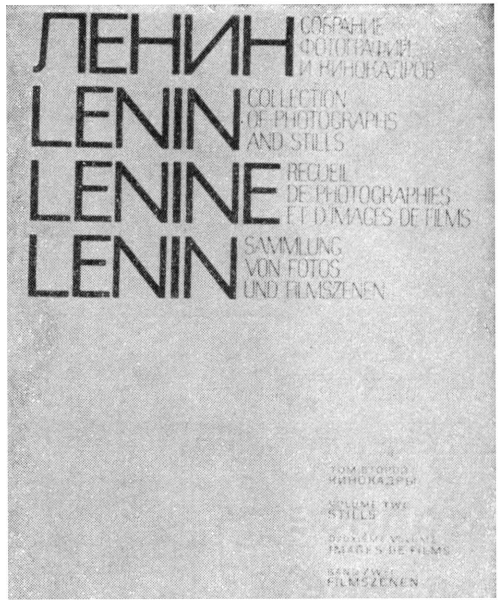
димира Ильича никогда не показывалась на экране. Уже одно это соображение свидетельствует о том, какими новыми резервами будут теперь располагать документалисты, работающие над ленинской темой. Интересные публицистические возможности демонстрируют и многочисленные выкадровки, помещенные в двухтомнике. Облик Владимира Ильича, данный укрупненно, поражает новыми нюансами выразительности, незамеченными до сих пор оттенками психологических состояний.

Существует довольно распространенное мнение, что Владимир Ильич не любил сниматься, при малейшей возможности избегал фотографов и кинооператоров. Действительно, есть немало воспоминаний фотомастеров и хроникеров о том, что Ленин не соглашался позировать перед объективом и, ссылаясь на занятость, просил отложить съемку. Неизменно вежливо, но твердо он отказывался смотреть в глазок объектива. Но вот что интересно и существенно. Уклонение от камеры чаще всего следовало тогда, когда Ленину предлагался индивидуальный портрет.

К съемкам в группах Ленин относился иначе. Недаром же групповых снимков с Лениным сохранилось куда больше, чем индивидуальных портретов.

Эту особенность, кажется, первой заметила член партии с 1917 года Е. Я. Драбкина, хорошо помнившая обстоятельства тех лет и сама снимавшаяся с Лениным. Вот ее впечатления: «Уже не раз видишь эти кадры и все же каждый раз заново удивляешься тому полному отсутствию какой бы то ни было позы, той естественности и смущению, с которыми держится Ленин перед камерой. Ни тени величественности, никаких попыток как-то «выглядеть». Стоит очень простой и внутренне большой человек, которому хочется, чтоб рядом с ним был еще кто-нибудь. И он радушно зовет к себе...» *

Вот это желание, чтобы при съемке «рядом с ним был еще кто-нибудь» — драгоценная черточка Ленина-коллективиста, коллективиста всегда и во всем. Поэтому так много снимков, где Ленин среди массы людей, среди товарищей: с выпускниками пулеметных курсов, с трудовыми казаками, с делегатами партконференций, с героями штурма Кронштадта, с горнорабочими, с крестьянами подмосковного села Кашино... Всего и не перечислишь.



Многие ставшие привычными фотоизображения Ленина в первооснове своей — вовсе не индивидуальные портреты. Они суть укрупнения из групповых фотографий...

Знаток ленинских фотографий генерал М. П. Еремин еще несколько лет назад утверждал, что кинодокументалисты мало пользуются фотографиями, подчас необоснованно отказываются включать их в свои фильмы *. Уникальный подбор снимков, помещенных в первом томе, безусловно подтверждает это мнение.

В собрании фотографий новые для себя факты найдет и историк кино. Так, в первом томе помещены три кадра, в которых В. И. Ленин запечатлен 22 октября 1921 года на Бу-

* Елизавета Драбкина. Спасибо тебе, кинохроника! — «Комсомольская правда», № 167 (13848), 22 июля 1970 года.

* М. Еремин. Один день из бессмертия. — «Искусство кино», 1969, № 6, стр. 8.

тырском хуторе в Москве, где в тот день шли испытания первого советского электроплуга. Известно, что это событие было снято не только фотографами, но и кинохроникерами. Однако такой ленты в нашем распоряжении нет, она утрачена. На основании анализа фактуры кадров и их композиции составители смогли предположить, что эти три снимка, публикуемые впервые, были выпечатаны в свое время из кинопленки.

Таким образом не исключено, что три фотографии дают нам некоторое представление о не сохранившемся киносюжете. Это может стать ключом к дальнейшим поискам и находкам.

Второй том, включающий кинокадры, столь подробен, что дает возможность исследователю в некоторых случаях даже не обращаться к экранным просмотрам. Иногда достаточно будет той последовательности изображений, какая предложена в книге.

Здесь также богатые россыпи свежего, малоизвестного материала.

Например, помещены три кадра, снятые во время работы IV конгресса Коминтерна,— последняя по времени известная ныне киносъемка В. И. Ленина. До сих пор не установлено, показывались ли эти кадры на экране. К сегодняшнему дню от этого сюжета сохранилось менее шести метров.

Публикуемые кадры представляют собой средний план, на котором Владимир Ильич с группой товарищей приближается к кинокамере. Приблизившись, он поднимает руку и, улыбаясь, приветствует будущего зрителя — прекрасный кадр, логически завершающий двухтомное собрание. Этот ленинский жест мы видим впервые.

Кроме новых изображений том дает многочисленные фильмографические уточнения. Собран воедино и точно прокомментирован сюжет, снятый в феврале 1920 года американским оператором В. Кьюбсом. Раньше считалось, что планы, где В. И. Ленин заснят за своим рабочим столом, перед журнальным столиком и с кошкой на руках, принадлежат разным сюжетам и сделаны в разное время. Теперь усилиями исследователя А. И. Петрова доказано — все это моменты, связанные с визитом к Владимиру Ильичу американского журналиста Линкольна Эйра.

Новую атрибуцию получила и знаменитая съемка В. И. Ленина, выступающего с балкона Моссовета. Ранее исследователи придерживались того мнения, что сюжет относится к октябрю 1919 года и что запечатлен эпизод митинга красноармейцев, отправляющихся на деникинский фронт. Недавно научный сотрудник Центрального госархива кинофотодокументов СССР Г. А. Баженова установила, что этот сюжет первоначально входил в экранный журнал «Кинонеделя» и снят 19 января 1919 года. Владимир Ильич, как оказалось, выступает здесь на митинге протеста против убийства вождей германского пролетариата Карла Либкнехта и Розы Люксембург.

В книге немало уточнений датировок, авторства и различных обстоятельств, в которых происходила та или иная съемка.

Вообще подробное знакомство с вторым томом убеждает, что даже выявление кинокадров, запечатлевших В. И. Ленина, пока нельзя считать полностью завершенным. Составители оказали большую услугу исследователям, опубликовав в предисловии описания восемнадцати доныне не разысканных киносъемок, запечатлевших В. И. Ленина в разные моменты его жизни. Их список открывается сюжетом, относящимся к апрелю 1917 года, когда шведские кинохроникеры сняли в Стокгольме группу русских эмигрантов, следующих из Швейцарии в Россию.

Среди неразысканных значатся съемки, сделанные на питерских заводах в 1917 году, на московских и петроградских митингах, на первом Всероссийском субботнике, на X съезде РКП(б) и многие другие. Каждый пункт этого списка дает направление пытливой мысли, служит программой дальнейших исследований.

Двухтомное собрание является этапным. Оно многие годы будет привлекать внимание самого широкого круга специалистов.

Кино и социализм

Иржи Пурш,
генеральный директор Центрального управления чехословацкой кинематографии

Актуальные задачи чехословацкого кино

В прошлом году чехословацкая кинематография отметила свою 75 годовщину. Празднование этой даты происходило в условиях, характеризующихся завершением процесса всесторонней консолидации сил нашего социалистического общества, руководимого коммунистической партией, работой над выполнением задач по строительству в Чехословакии развитого социализма в соответствии с решениями XIV съезда КПЧ. Успешному осуществлению задач, стоящих перед чехословацким народом, будут несомненно способствовать и происходящие ныне благоприятные перемены в международной обстановке. Мирная инициатива Советского Союза и стран социалистического содружества, цели которой отражены в принятой XXIV съездом КПСС Программе мира, опирающейся на ленинский принцип мирного сосуществования государств с различными социальными системами и единодушно поддержанной братскими коммунистическими и рабочими партиями, народами социалистических государств, миллионами людей во всех странах, оказывает благотворное влияние на мировую обстановку. В последовательном претворении в жизнь конструктивной миролюбивой политики стран социализма важную роль играет активная деятельность Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза и Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева. В последние годы мы стали свидетелями коренного улучшения взаимоотношений между народами и государствами в Европе и во всем мире, в результате чего силы агрессии и «холодной войны» вынуждены отступать. Война во Вьетнаме закончилась. На очереди окончательное урегулирование военного конфликта на Ближнем Востоке на основе известных решений ООН. Между странами Востока и Запада продолжается диалог по проблеме взаимного сокращения вооружений. Уменьшилась напряженность в отношениях между великими державами. Упрочению мира и развитию отношений добрососедства и сотрудничества на европейском континенте способствовало международное признание Германской Демократической Республики; подписание документов, касающихся Западного Берлина; ликвидация последствий Мюнхенского соглашения, бывшего долгое время источником трудных проблем в европейской политике; нормализация отношений между ЧССР и ФРГ.

В новых условиях возрастает роль идеологической борьбы между социализмом и капитализмом. Мирное сосуществование является одной из форм классовой борьбы, а классовые конфликты, не утихающие в современном мире, находят свое непосредственное отражение в борьбе идеологий. Мы в Чехословакии хорошо помним, насколько острым и непримиримым было столкновение сторонников социалистической идеологии, представителей марксистско-ленинского мировоззрения, с их противниками, с разного рода ревизионистами и открытыми апологетами принципов буржуазной идеологии, буржуазного общественного устройства в период кризиса 1968—1969 годов.

Вот почему отмечая семидесятипятилетие чехословацкого кино, зародившегося в конце

Статья товарища Иржи Пурша написана специально для журнала «Искусство кино».

прошлого столетия, в тот исторический период, когда чешский и словацкий народы еще не были хозяевами своей земли, мы с особым удовлетворением вспоминаем, как возникали и складывались демократические прогрессивные традиции в кинематографе Чехословакии, которые сегодня являются его основой, надежной опорой в нашей работе на современном этапе.

Развитие чехословацкой кинематографии до 1945 года служит наглядным подтверждением теории В. И. Ленина о существовании двух национальных культур в каждой национальной культуре досоциалистического общества. Разумеется, большая часть фильмов, выпускавшихся в Чехословакии в условиях буржуазного строя, создавалась в целях защиты позиций господствующего класса. В Чехословакии того периода, как и в любой буржуазной стране, делалось немало лент, единственной задачей которых было извлечение коммерческой прибыли за счет удовлетворения невзыскательных вкусов публики. Но одновременно возникло и постепенно крепло другое, прогрессивное направление в чехословацком кино, в котором угадывались черты будущего социалистического искусства. Выдающийся чехословацкий ученый и государственный деятель Зденек Неедлы сказал как-то, что именно коммунисты являются наследниками передовых традиций истории народа. Современное искусство социалистической Чехословакии стремится к всестороннему развитию и обогащению прогрессивного направления в нашей кинематографии, представленного лучшими довоенными фильмами и работой в искусстве Ванчуры, Незвала, Гонзла, Буриана, Фрича, Вавры, Биелика, Багара и других мастеров, творчество которых отразило передовые идеи своего времени, настроения демократической части тогдашнего чехословацкого общества.

Подпольная антифашистская борьба чешских и словацких патриотов в годы второй мировой войны, возглавляемая коммунистической партией, способствовала росту национального самосознания чехословацкого народа, распространению марксистского мировоззрения среди широких масс трудящихся; этот исторический этап закономерно завершился в дни победного Февраля 1948 года, когда народ Чехословакии разгромил заговор реакции против правительства Национального фронта и окончательно решил в свою пользу вопрос о политической власти и будущем своей страны, приступил к развернутому строительству социализма. Однако внутренние условия для возникновения новой социалистической культуры в Чехословакии сложились еще раньше — в период могучего демократического движения, набиравшего силу вместе с принимавшей все более широкие масштабы борьбой против оккупантов, в которой участвовали многие представители творческой интеллигенции. Именно поэтому уже в августе 1945 года стала возможной национализация чехословацкой кинематографии, что одновременно является свидетельством того, сколь большое значение придавала наша коммунистическая партия развитию культуры и искусства, в частности,— кино, его роли и месту в социалистическом строительстве. Необходимо отметить, что примерно в это же время были заложены основы для создания словацкой национальной кинематографии, которая начала свое развитие в близком общении и при активной помощи чешских мастеров кино.

Наша партия и государство неизменно уделяют большое внимание кинематографу, укреплению его общественных позиций, совершенствованию производственно-технической базы, вопросам организации проката и подготовки творческих кадров. Еще в апреле 1950 года, в резолюции ЦК КПЧ по вопросам кино подчеркивалось, что киноискусство является составной частью системы политического воспитания трудящихся в духе идей социализма, важным средством агитации и пропаганды, указывалось на принципиальность требования его партийности. Интерес со стороны партии и государства, их постоянная забота о судьбах кино обеспечили чехословацкой кинематографии широкие возможности развития по многим направлениям. Наряду с отдельными произведениями игрового кино

огромную известность получили наши мультипликационные, документальные и научно-популярные фильмы, созданные уже в первые годы Народной власти. В дальнейшем наши художники добились прекрасных результатов, создавая интересные фильмы для детей и юношества. Важно подчеркнуть, что послевоенное развитие нашей кинематографии проходило под знаком тесного братского сотрудничества с кинематографиями СССР и других стран социалистического содружества.

Вот уже более четверти века прошло с тех пор, как кинематограф в Чехословакии перешел в руки народа, с тех пор, как наше государство и коммунистическая партия взяли на себя заботу об этом важнейшем из искусств. Итоги национальных и международных кинофестивалей, в которых участвовали чехословацкие фильмы за последние двадцать пять лет, Недели кино ЧССР, регулярно проходящие за рубежом, прокат наших фильмов за границей убедительно показывают, что развитие чехословацкого киноискусства в целом за этот период было успешным. Многие произведения и многие мастера нашего кино не раз были удостоены премий и наград представительных киносмотров в нашей стране и за ее рубежами. Фильмы отечественного производства неизменно занимали главное место в репертуаре наших кинотеатров, пользовались любовью и популярностью у чешских и словацких зрителей. В стране создалась целая система специального среднего и высшего образования, на которую возложены задачи подготовки новых специалистов и творческих работников кино. Добился своих первых заметных успехов молодой кинематограф Словакии.

Кризисные явления 60-х годов, отразившиеся по всей линии фронта идеологической работы и оказавшие отрицательное воздействие на всю нашу общественную жизнь, неблагоприятным образом повлияли и на чехословацкую кинематографию; ранее я уже писал об этом на страницах журнала «Искусство кино», отмечая сложность ситуации, сложившейся в нашем кино к тому времени*, и обращая внимание читателей на изменения идейно-политического и организационного характера в нашем кинематографе, осуществленные в ходе широко развернувшейся консолидации всего чехословацкого общества. В настоящее время уже дают себя знать результаты этих изменений, которые, в свою очередь, приобретают все более глубокий характер.

В мае прошлого года в Чехословакии состоялись областные конференции КПЧ, проведение которых отмечает важную веху на нашем пути в период между XIV и XV партийными съездами. Коммунисты, выступившие на этих форумах, дали объективную и критическую оценку проделанной со времени XIV съезда КПЧ работы, наметили перспективные задачи. Решения партийных конференций, характеризующиеся глубоким анализом достигнутых результатов и продуманным смелым определением наших целей на будущее, послужили основой и новым импульсом для дальнейшей успешной деятельности коммунистической партии и всего чехословацкого народа.

Выступая на городской партийной конференции в Праге, Генеральный секретарь ЦК КПЧ товарищ Густав Гусак отметил, что областные конференции послужили сигналом к тому, чтобы партия по всему фронту приступила к выполнению задач, намеченных на период, предшествующий XV съезду КПЧ. Это впрямую относится и к области идеологической и культурной работы и, разумеется, к чехословацкой кинематографии. Товарищ Гусак подчеркнул также, что в области культуры произошли за истекший период значительные изменения к лучшему. Несмотря на наличие нерешенных проблем, сдвиг этот является заметным; его значение можно оценить в полной мере лишь в том случае, если принять во внимание, насколько глубоки и серьезны были явления кризисного характера, проникшие в свое время в нашу культуру, как это отмечалось в основополагающих документах партии по данному вопросу. Достаточно, в частности, вспомнить, что к началу 1970 года остро стояла проблема: следует ли

* Иржи Пурш. Чехословацкая кинематография накануне пятидесятилетия КПЧ.—«ИК», 1971, № 8.

продолжать творческую и производственную деятельность киностудий или приостановить ее на некоторое время.

Для нового руководства партии, реалистически подходившего к оценке обстановки, сложившейся в стране непосредственно после событий 1968—1969 годов, было характерно принятие принципиального и бескомпромиссного решения, в соответствии с которым и на культурном фронте считалось необходимым немедленно приступить к устранению вредных явлений, вызванных к жизни правыми и ревизионистскими силами, к созданию условий, которые могли бы в кратчайшее время обеспечить развитие нашей культуры на основе социалистических принципов и в соответствии с задачами укрепления социализма в Чехословакии. Эту работу нужно было проводить решительно, опираясь на имевшиеся тогда в нашем распоряжении кадры.

Мы, работники чехословацкой социалистической кинематографии, в полной мере осознаем масштаб и значение стоящих перед нами актуальных задач, которые касаются и творческих кадров, и организации кинопроизводства, и в первую очередь идейно-художественных проблем нашего искусства. Сегодня, когда начался новый этап развития чехословацкого кино, мы можем с уверенностью заявить, что у нас уже сложились необходимые предпосылки для того, чтобы поднять всю нашу работу на следующий, более высокий уровень. Решающее значение здесь имеет тот факт, что за последний период мы провели всесторонний анализ ситуаций и причин, вызвавших кризис, и выдвинули на большинство ключевых постов в кинематографии кадры, верные марксизму-ленинизму. За это же время нам удалось создать ядро творческой интеллигенции, которая, опираясь на основные принципы социалистического искусства, последовательно проводит в жизнь курс коммунистической партии в области культуры; это ядро составило основу и во вновь созданных творческих союзах.

Приближающиеся исторические даты — тридцатилетие со дня начала Словацкого национального восстания, 30-я годовщина освобождения Чехословакии Советской Армией и важнейшее событие в жизни нашей страны — XV съезд Коммунистической партии Чехословакии выдвигают перед нашим киноискусством задачи особой ответственности: мы должны создать новые высокохудожественные фильмы, достойно отразив на экране славное боевое прошлое нашего народа, его исторические завоевания на пути строительства социализма, осуществленные под руководством коммунистической партии и при всесторонней братской помощи Советского Союза, в условиях тесного сотрудничества со всеми странами социалистического лагеря. Кинематограф социалистической Чехословакии обязан полностью оправдать высокое доверие партии и народа; от наших художников ждут выдающихся произведений экранного искусства — их появление будет главным критерием для оценки всей нашей творческой и организационной работы.

Успешное выполнение стоящих перед нами задач возможно лишь при условии прочных и постоянных связей киноискусства, стоящего на твердых классовых позициях, с жизнью и деятельностью народа, осуществляющего строительство развитого социалистического общества в нашей стране. В центре внимания художников должен находиться человек, наш современник — созидатель и участник новой жизни.

Мы заинтересованы в том, чтобы наше социалистическое киноискусство было тематически богатым и отличалось большим жанровым разнообразием. При этом главное, на что направляются сегодня наши силы,— это разработка современной темы. Зритель хочет видеть героя нашего времени ж и в ы м человеком из плоти и крови, личностью, в судьбе и характере которой прослеживается влияние реальных общественных условий, социальных факторов, определяющих черты сегодняшней действительности. Хочется увидеть на экране человеческий характер, в «трех измерениях» которого воплотился бы не только опыт прошлого и настоящего, но и приметы будущего, зарождающегося сегодня.

Максим Горький, ссылаясь на высказывание В. И. Ленина, призывал художников быть всегда с народом и... немного впереди. В свете этого очевидного требования вопрос одаренности, таланта приобретает важнейшее значение. Произведение, пусть даже абсолютно верное и очень нужное по своей теме, сделанное неталантливо, всегда будет выглядеть слабым и неубедительным, оставаясь, в конечном итоге, бесполезным. Мы нуждаемся в масштабных фильмах, рисующих жизнь во всей ее полноте и сложности, в картинах, содержащих значительные и смелые идеи, в которых пульсирует энергия нашей замечательной эпохи. Однако хорошо известно, что такие произведения могут появиться и захватить зрителя лишь в том случае, если за ними стоит крупная и мыслящая личность, яркий проникновенный талант и, конечно же, высокое профессиональное мастерство создателя.

Художник, творец духовных ценностей, должен обладать яркой индивидуальностью, идти к постижению жизненной правды своими собственными путями. Только тогда созданное им произведение будет отмечено чертами неповторимости, оригинальности. Вспомним известное высказывание Маркса, утверждавшего, что правда всеобща и принадлежит всем, а достояние отдельной человеческой личности есть форма выражения этой правды, связанная с духовной индивидуальностью человека. Тот, чье сознание перегружено избитыми представлениями, чей взгляд упирается в глухую стену заранее заготовленных выводов, шаблонных суждений и оценок, с помощью которых якобы можно постичь и измерить все и вся, не может быть выразителем всеобщей правды. Наше обоснованное внимание к содержанию произведения искусства всегда должно сопутствовать столь же обоснованному вниманию к формам его художественного выражения. Любая попытка разъять эти две органически связанные составляющие творческого процесса ведет либо к вульгарному примитивизму, к схеме, либо к бессодержательному формализму, которым чужда марксистско-ленинская концепция искусства социалистического реализма. Творческий метод социалистического реализма, зародившийся из опыта пролетарской революционной литературы конца прошлого — начала нынешнего века и получивший широкое распространение после 1917 года, опирающийся на выдвинутые В. И. Лениным принципы народности и партийности нового искусства и на классические традиции реализма прошлого, дает широкие возможности постижения действительности, что не раз было подтверждено художественной практикой социалистических стран, прежде всего Советского Союза. Художники Чехословакии, в том числе и наши выдающиеся кинематографисты, вооруженные этим методом, дали в разное время замечательные образцы пролетарского, революционного, правдивого и глубокого искусства. Важно, однако, отдавать себе отчет в том, что метод социалистического реализма предполагает творческий подход со стороны талантливого художника, пользующегося им оригинально, по-своему, всякий раз изыскивая в нем новые и новые возможности. Ибо если основа метода едина и неизменна, то его претворение на практике всегда должно быть уникально неповторимым.

Большие задачи, стоящие перед нашим искусством, требуют непрерывного выявления новых талантов. Между тем талантливые люди не появляются по составленному заранее плану, и наши благие пожелания сами по себе не ускорят их появления. Лишь постоянное внимание и забота о творцах художественных ценностей, обеспечение благоприятных условий протекания творческого процесса, стимулирующих поиск, могут помочь открытию новых талантов и способствовать их росту. Просчеты, небрежность и прямолинейный подход в этом деле недопустимы: в частности, неумение или нежелание оказать помощь одаренному человеку, только-только начинающему свою жизнь в искусстве, может обернуться серьезными потерями в дальнейшем.

Нужно приветствовать тот факт, что перечисленные вопросы стали предметом серьезного и заинтересованного обсуждения на совещании руководителей кинематографий ев-

ропейских социалистических стран (состоявшемся в прошлом году в Москве), которое несомненно сыграет важную роль в развитии национального киноискусства каждой из стран-участниц (на совещании присутствовали представители Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР и ЧССР) и будет способствовать укреплению и расширению сотрудничества в сфере кинопроизводства и проката между кинематографиями наших братских стран. На совещании было подчеркнуто, что деятелей кино социалистических государств объединяет общность идеологии марксизма-ленинизма, совпадение взглядов на основные задачи социалистического киноискусства на современном этапе, и отмечалось, что интернациональный характер коммунистических идей, отражающийся во внешней политике стран социалистического содружества, наглядно проявляется и в нашем киноискусстве. Кинематограф, как, возможно, ни один другой вид художественного творчества, способен отразить картину жизни трудящихся в социалистических странах во всей ее полноте и разнообразии, помочь народам братских государств лучше и полнее узнать быт, условия труда, историю и культуру друг друга, способствуя тем самым еще более тесному их сближению.

Выступая на торжественном заседании, посвященном пятидесятилетию образования Союза ССР, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев указал, что «классовая борьба двух систем — капиталистической и социалистической — в сфере экономики, политики и, разумеется, идеологии будет продолжаться». Действительно, в мире идет ожесточенная борьба идей, и она не прекратится до тех пор, пока существует на земле империализм. В этой борьбе буржуазия использует целую армию пропагандистов, имеющих в своем распоряжении серьезную материально-техническую базу, включающую мощные радиостанции, полиграфические комбинаты, кино- и телестудии — все существующие средства массовых коммуникаций. В условиях мирного сосуществования государств с различным политическим и экономическим строем буржуазия вынуждена отказываться от угрозы военной силой и от ее применения для достижения своих целей и делать ставку на подрыв социалистических государств изнутри, путем прямых идеологических диверсий и попыток распространения чуждых социализму идей за пределами капиталистической системы. Поэтому сегодня мы, более чем когда либо, не имеем права ни на шаг отступать от наших идейных принципов, должны с особой активностью осуществлять нашу историческую миссию — распространять идеи марксизма-ленинизма, пропагандировать преимущества нашего социалистического образа жизни повсюду в мире. В этой связи я хотел бы подчеркнуть необходимость и важность совместного создания фильмов, отвечающих задачам современной идеологической борьбы, усилиями кинематографистов братских стран социализма. Здесь еще многое предстоит сделать для того, чтобы творческое и производственное сотрудничество наших кинематографий достигло того уровня, который существует, скажем, в области экономического и научно-технического сотрудничества социалистических государств, осуществляемого в рамках СЭВ.

И на международной арене социалистический кинематограф должен выступать единым фронтом, используя всякую возможность для пропаганды наших достижений во всех областях за пределами наших стран, для ознакомления трудящихся капиталистических государств с нашей жизнью и нашей культурой.

Материалы совещания представителей руководства социалистических кинематографий и творческих союзов в Москве, картины, показанные нашими странами на VIII Московском международном кинофестивале летом прошлого года, свидетельствуют об определенных успехах социалистического киноискусства. В качестве примера я могу назвать и некоторые чехословацкие фильмы, созданные в последнее время: «Дни предательства», «Хроника жаркого лета», «Пути мужчин», «До неба далеко», «...И передаю привет ласточкам», «Свадьба без кольца», «Завтра будет поздно», «Грех Катерины Падыховой», «Гонщик, чье прави-

ло — риск» и другие. Вместе с тем следует признать, что в социалистических странах, к сожалению, выпускается и немало слабых, поверхностных картин. Оценивая современное состояние кинематографа в Чехословакии, нужно отметить, что у нас есть лишь отдельные — далеко не всегда успешные — попытки воплощения современной темы на экране; нам пока что не удалось показать зрителям подлинного героя наших дней — представителя чехословацкого рабочего класса, что является для нас задачей первостепенной важности. Однако можно надеяться, что наблюдающийся процесс повышения идейно-художественного уровня нашего кинематографа приведет в итоге к достижению и этой цели.

Хочу еще раз вернуться к мысли об исключительной важности киноискусства как средства идеологической борьбы, имеющего огромный «радиус действия», и в этой связи подчеркнуть, что процесс интеграции в области кинематографического творчества и производства фильмов может послужить не только делу дальнейшего развития и взаимного обогащения культур социалистических стран, но и ускорить строительство развитого социализма и коммунизма в этих странах, оказать существенную помощь в борьбе против антисоциалистических тенденций буржуазного киноискусства, против распространения с экрана враждебной нам идеологии, которая — пусть даже и в малой степени — содержится в отдельных лентах, попадающих в прокат социалистических стран.

Коммунистическое и рабочее движение во всем мире ждет от социалистического киноискусства действенной помощи. Оказать ее — наш прямой долг. Осуществление его связано однако со значительными трудностями: нашим противникам хорошо известны возможности кино как средства идеологического воздействия на массы, а наших идей они боятся. Ведь не раз случалось, что уже купленный фильм, снятый в Чехословакии, Болгарии или Советском Союзе и обладающий бесспорными художественными достоинствами, так и не попадал на экраны западных стран. В условиях ослабления международной напряженности у нас появляются новые возможности для культурного обмена с капиталистическими государствами, и нам следует подумать, как лучше использовать их сообща.

●

В вопросах текущего и перспективного репертуарного планирования руководство чехословацкой кинематографии исходит из требования создания высокохудожественных произведений, разнообразных по тематике, жанрам и выразительным средствам, отвечающих задачам нашей социалистической культуры и развивающих лучшие традиции искусства социалистического реализма. Мы постоянно помним, что киноискусство призвано активно участвовать в деле формирования передового материалистического мировоззрения масс, помогать их воспитанию в духе преданности социалистическому строю, в духе пролетарского интернационализма, нетерпимости к любым проявлениям буржуазной идеологии и морали, к мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нам на пути строительства развитого социалистического общества. Наши фильмы должны в убедительной образной форме раскрывать смысл и величие социалистических преобразований, осуществленных в стране под руководством коммунистической партии, самоотверженный труд наших людей, их энтузиазм в борьбе за укрепление единства нашего общества и упрочение отношений дружбы и сотрудничества между братскими странами социализма.

Придавая большое значение сотрудничеству с кинематографиями других социалистических стран в деле совместного кинопроизводства, мы намерены в самом ближайшем будущем развернуть такое сотрудничество на широкой организационной основе, которое позволит объединить усилия талантливых кинодраматургов, режиссеров, актеров и других творческих работников кино: в их распоряжение будут предоставлены дополнительные средства и материально-производственная база стран, осуществляющих совместные постановки. Работа эта началась, и уже в 1972 году появились первые конкретные ре-

зультаты сотрудничества чехословацких кинематографистов с их коллегами из Советского Союза («Игрок», «Завтра будет поздно»), из ГДР («Украденная битва», «Эликсиры дьявола»). В 1973 году на различных стадиях подготовительного и съемочного процессов находились такие фильмы, как «Соколово», «Ветреное море», «Бориска», «Рача-Рача», «Степанова памятка», «Да здравствует цирк!»— совместное производство ЧССР и СССР; «Выстрелы в Марианских Лазнях», «Три орешка для Золушки»— с ГДР; «Покушение в Сараево»— с Югославией. В настоящее время мы подбираем материал, который мог бы послужить основой сценариев для совместных постановок с кинематографистами из Болгарии, Польши, с Кубы.

Репертуарно-тематический план на 1973 год предусматривал дальнейшее развитие важнейших направлений в киноискусстве социалистической Чехословакии. Наши новые постановки продолжили линию таких серьезных и актуальных по своей проблематике произведений, как «Дни предательства» Мирослава Фаберы и Отакара Вавры и двухсерийная картина «Хроника жаркого лета», снятая Иржи Секвенсом по известному роману Вацлава Ржезача «Битва»— к 25-й годовщине победного Февраля. Был закончен сценарий еще одного фильма, посвященного важным страницам истории нашего государства,—«Соколово», который расскажет о зарождении наших вооруженных сил, первые соединения которых были сформированы на территории СССР в период второй мировой войны — под командованием Людвика Свободы. Работа над этой картиной, снимаемой при участии киностудии «Мосфильм», уже началась. К удачным фильмам прошлого года мы относим две совместные постановки с СССР и ГДР: «Ветреное море» (об участии чешского революционера в событиях периода гражданской войны в Закавказье) и «Выстрелы в Марианских Лазнях» (о политическом убийстве, совершенном агентами гестапо в Чехословакии накануне фашистской агрессии); «Преступление в «Голубой звезде» (сюжет картины затрагивает некоторые проблемы рабочего движения в Чехословакии 20-х годов); «Фото Гакл» (история чешского коммуниста, участника Словацкого национального восстания); «Высокая голубая стена» (фильм рассказывает о создании чехословацкой военной авиации после событий Февраля 1948 года); «Я подожду, пока ты убьешь» (герой фильма, коммунист, совершает побег из фашистского концлагеря); «Бегемот» (сатира — на материале событий 1968 года). Примечательно, что значительная часть новых картин посвящена проблемам молодежи.

Разрабатывая планы развития нашего кинематографа, регулярно обсуждая состояние и проблемы чехословацкого киноискусства на активах творческих работников кино, мы следуем принципу индивидуального подхода, учитывая одаренность, опыт и личную заинтересованность отдельных драматургов и кинорежиссеров, тяготеющих к разработке близкой им проблематики. Однако нужно отметить, что такой подход не всегда встречает полное понимание со стороны отдельных кинематографистов, не до конца осознавших свою ответственность перед народом, необходимость занять твердую и определенную позицию в социалистическом искусстве, которое по самой своей природе не может оставаться нейтральным по отношению к действительности. Здесь заключена одна из причин, в силу которых наше кино пока еще медленно и нерешительно осваивает современную тему. Иногда сказываются и некоторые отрицательные последствия периода 60-х годов, преодоление которых в целом осуществляется успешно.

В нашей практической работе мы добились хороших результатов, организуя творческие конкурсы кинематографистов; при составлении репертуарных планов оправдал себя опыт государственных заказов, когда драматургу предлагается для разработки конкретная тема, учтенная в плане производства. Успешным было проведение конкурсов драматургов, объявленных к 50-й годовщине создания Коммунистической партии Чехословакии, к 25-летию февральских событий, а также — конкурса на лучший сценарий фильма о Клементе Готвальде. В марте прошлого года были подведены итоги конкурсов, организованных совместно с

Социалистическим союзом молодежи Чехословакии (на лучший кинорассказ о молодежи и для молодежи и на лучший сценарий фильма о пионерах). В этих конкурсах принимала участие секция кино и телевидения Чешского литературного фонда.

Вообще связи чехословацкой литературы с кино постепенно расширяются. Союз чешских писателей, например, участвует в обсуждении итогов творческих конкурсов на лучший сценарий; при Союзе создана специальная комиссия, которая должна выработать рекомендации по использованию классического наследия чешской литературы в кинодраматургии; ряд членов Союза плодотворно сотрудничает с драматургами киностудии «Баррандов». Издательство «Чехословацкий писатель» и другие издательства помогают нам в рецензировании рукописей, предлагаемых в качестве литературной основы будущих фильмов. У чешских кинематографистов устанавливаются связи с активом молодых писателей и публицистов; для молодых литераторов будет проводиться семинар на тему «Проблемы и принципы кинематографического творчества».

Руководство чехословацкой кинематографии уделяет особое внимание подготовке и воспитанию молодых творческих кадров. Так, например, для того, чтобы предоставить нескольким молодым режиссерам возможность попробовать свои силы на самостоятельной работе, мы включили в план 1973 года постановку фильма из четырех новелл «Аттестат зрелости после школы», над которым работали Томаш Свобода, Яромир Дворжачек, Яромир Борек и Яромир Гник. В 1971 году к работе в кино были привлечены десять молодых сценаристов, окончивших Пражскую академию изящных искусств (ФАМУ); часть из них сейчас трудится на «Баррандове» в качестве кинодраматургов и редакторов.

Важный стимул для работы наших кинематографистов дали решения Пленума ЦК КПЧ, состоявшегося в октябре 1972 года. Итоги Пленума помогли нам в полной мере осознать тот факт, что положительные результаты, которых мы добились за последние два-три года, должны в первую очередь мобилизовать нас на дальнейшую активную работу, на выдвижение новых повышенных требований к нашему искусству. Успехи, которые удовлетворяли нас вчера и удовлетворяют сегодня, завтра окажутся недостаточными. Главным образом это касается идейно-художественного уровня наших фильмов.

Основой для удовлетворения более высоких идейно-художественных требований к нашему кинематографу, выдвигаемых самой жизнью и творческой практикой, является постоянно проводимая политико-воспитательная работа с коллективами кинематографистов, в которой участвуют опытные, зрелые художники, еще в 1969 году составившие ядро сил, выступивших против антисоциалистических тенденций в киноискусстве Чехословакии. Сюда мы относим не только коммунистов, но и тех беспартийных сценаристов, режиссеров, редакторов, которые с готовностью отдали все свои знания, способности и опыт, сразу же включившись в работу киностудий «Баррандов» и «Колиба», когда новое руководство чехословацкой кинематографии еще только приступало к ликвидации последствий кризиса. Мы не сбрасываем со счетов и творческих работников, в прошлом в той или иной мере скомпрометировавших себя, но в настоящее время честно пересмотревших свои взгляды и на деле доказывающих свою приверженность задачам социалистического киноискусства.

Актуальные задачи чехословацкой кинематографии связаны с решением большого круга проблем, некоторые из них отличаются сложностью и потребуют для своего разрешения новых значительных усилий и времени. Однако в своей работе мы постоянно вдохновляемся сознанием того, что историческая правда находится на нашей стороне, на стороне социализма, обеспечивающего самые широкие возможности для развития культуры и расцвета творческих сил народа. Сплочение нашего общества вокруг коммунистической партии, руководствующейся передовой марксистско-ленинской теорией, последовательно проводящей политику дружбы и сотрудничества с Советским Союзом и дру-

гими братскими странами социализма, умножает наши силы.

Мы смотрим в будущее с твердой верой в успех нашего дела. Эта вера является залогом того, что чехословацкие кинематографисты сумеют с честью выполнить задачи, поставленные перед ними в решениях XIV съезда КПЧ, и добьются нового подъема нашего социалистического киноискусства.

Прага

Друзья рассказывают о себе

Два интервью для читателей «ИК», взятые у чехословацких кинематографистов журналистом А. Йонешем.

Карел Глушичка

Постигая правду времени

Популярный чешский актер театра и кино Карел Глушичка родился в Праге в 1924 году. После окончания школы он некоторое время учился в гимназии. В период фашистской оккупации Чехословакии К. Глушичке, как и многим его сверстникам, пришлось прекратить учебу; он устроился работать на машиностроительный завод инструментальщиком.

В 1945 году Карел Глушичка поступил в Академию театрального и музыкального искусства, на актерский факультет. Вскоре переехал в Брно и там в 1949 году окончил филиал факультета, получив диплом режиссера и актера драматического театра. Работал в театре в Чешских Будейовицах. С 1959 года Глушичка — актер театра им. С. К. Неймана в Праге.

На сцене Карел Глушичка сыграл во многих пьесах классического и современного репертуара: Рыжиков — в спектакле «Флаги на башнях», Тюленин — в «Молодой гвардии», Воцилка — в «Волынщике из Стракониц»; Чацкий, Ромео, Рюи-Блаз, Лаэрт и другие.

В кино снимается с 1959 года. На экране Карелу Глушичке лучше всего удаются образы сильных и мужественных людей, немногословных, но полных внутренней энергии; характеры его героев привлекают цельностью и психологической глубиной.

«Как вы попали в кино, о каких ролях вы вспоминаете сегодня с удовлетворением?»

...В 1949 году, окончив учебу, я поступил в областной театр в Чешских Будейовицах. Нашей труппой руководил выдающийся театральный деятель Карел Константин, отдававший театру все силы души. В то время я еще чувствовал себя на сцене не слишком уверенно. Карел Константин внушил мне очень важную мысль: актер обязан играть на пределе своих возможностей. До встречи с этим режиссером я никогда бы и не поверил, что смогу справиться с ролями, которые он рискнул мне доверить. Своего первого художественного руководителя я всегда вспоминаю с благодарностью и любовью. Он верил в актера — это было главным.

Театр в Будейовицах стал для меня хорошей школой, причем — не только актерской: я занимался там и режиссурой. Работать приходилось много. Мы играли в самых разных местах и перед самой разной публикой, по три раза в неделю выступая с выездными спектаклями. Сотрудничал я и на радио — как актер и режиссер.

Но столица, киностудии — до всего этого было еще так далеко...

Свою первую роль в кино я получил, когда Карел Стеклый снимал в окрестностях Будейовиц «Бравого солдата Швейка». Роль была совсем крохотной: я сыграл убийцу Франца Фердинанда, только на миг появившись в кадре. Но это было началом.

А в 1959 году, уже работая в театре в Праге, я сыграл большую роль в кино — Антонина в фильме режиссера Кршки «Там, где в реках — солнце», снятом по роману Марии Майеровой «Лучший из миров». В этот период я много выступал на телевидении и радио. А значительной работы в кинематографе снова пришлось ждать несколько лет...

Карел Глушичка в фильме «Я умею прыгать через лужи»

После роли отца в фильме Карела Кахини «Я умею прыгать через лужи» меня стали приглашать сниматься чаще. В картине режиссера Иво Томана «Пути мужчин» я сыграл лейтенанта Ланьку; это современный характер, черты которого раскрываются в обстановке драматической борьбы с классовыми врагами в период организации первых сельскохозяйственных кооперативов в нашей стране. Ланька был мне близок и симпатичен.

Однако случается вживаться в образ, ничего общего не имеющий ни с твоим складом мыслей, ни с твоими личными качествами, что бывает непросто. У режиссера Станислава Черного я исполнил роль гауптштурмфюрера Дернера в фильме «Я подожду, пока ты убьешь», действие которого происходит в фашистском концентрационном лагере.

В прошлом году я работал на двух картинах сразу: сыграл роль Эккерта в «Выстрелах в Марианских Лазнях» — фильм Иво Томана, в художественной форме восстанавливающий драматическую историю убийства профессора Лессинга в Мариенбаде накануне второй мировой войны, совершенного по политическим мотивам фашистскими террористами; в «Ордере на арест королевы» — картина на современном материале с детективным сюжетом, поставленная Душаном Клейном,— я играю работника госбезопасности капитана Зарубу.

На VI Фестивале чехословацких фильмов в Пльзене картина «Пути мужчин» была удостоена первой премии. Ранее фильм «Я умею прыгать через лужи» также получил главную награду этого же фестиваля. Естественно, я был доволен, узнав, что еще одна лента с моим участием столь высоко оценена жюри нашего общегосударственного киносмотра. Как я уже говорил, в первой картине у меня роль сотрудника органов государственной безопасности, во второй я сыграл отца. (Кстати, когда я начинал сниматься у К. Кахини, моему сыну Филиппу было столько же лет, сколько и мальчику, главному герою ленты. И мне казалось, что речь идет о моем сынишке, о моей собственной жизни, я ощущал внутреннюю близость с экранным образом.) Очень разные, на первый взгляд, роли. Но только — на первый взгляд.

Мне представляется, что между этими двумя характерами — много общего.

Когда режиссер Иво Томан предложил мне роль Ланьки в «Путях мужчин», мне с самого начала была понятна связь между способностью моего героя к самопожертвованию, к самоотверженному подвигу и его горячим желанием сделать так, чтобы люди могли спокойно трудиться и счастливо жить в кругу своей семьи — такой, какую вы могли увидеть в фильме Карела Кахини.

«Чему вы отдаете предпочтение: театру или кино и — почему? В чем вы видите специфику актерской работы в кинематографе?»

Сегодня уже недостаточно задать вопрос: «театр или — кино?» Между театральной сценой и экраном лежит еще область телевиде-

ния и радио. И в каждом деле — своя специфика, свои законы, которые необходимо уважать. Надо сознавать, г д е играешь!

В то же время, я не представляю себе кино или телевидения без театра. Театр для меня — неиссякаемый источник опыта, впечатлений: здесь моя творческая лаборатория. Здесь исполнитель встречается лицом к лицу со зрителем. Здесь — и только здесь — актер мгновенно чувствует, дошло ли его искусство к людям.

Но современный театр обязан учитывать, что в зале находятся люди, которые постоянно ходят в кино и смотрят телевизионные передачи. Это важное обстоятельство не может не оказывать влияния на формирование образной системы театрального искусства.

За судьбу театра я не боюсь. Ему не грозит гибель, которую пробовали предсказывать в первые послевоенные годы. Меня не страшит и будущее кинематографа, я не разделяю тревог на этот счет многих своих сверстников. Не нужно забывать, что человек живет среди людей и ему труднее, непривычнее воспринимать прекрасное в одиночку. Человек нуждается в людях, в общении. Вот почему и по сей день сохранились народные праздники и гулянья, кабачки, где много говорят и горячо спорят. Вот почему остается и останется кинематограф.

Кино и театр? Эти искусства имеют общую основу, но творческие принципы и сам процесс творчества в них различны. Возьмем такую особенность. Кино зависит от техники, техника совершенствуется, что меняет и приемы и весь ритм кинопроизводства. В таких условиях от актера, если он не хочет превратиться в «элемент», бездумно участвующий в создании картины, а стремится оставаться личностью, творцом искусства, требуется максимальная сосредоточенность, восприимчивость, способность к мгновенной и максимальной отдаче. Впрочем, и на сцене эти качества далеко не лишние...

«Как вы понимаете место актера в современном мире, в чем его главная обязанность по отношению к своему искусству, к зрителю, ко всему нашему обществу?»

Актер — это художник, который своим искусством «говорит вслух» о том, что думают люди, чем они живут, как они живут и как должны жить. Жизнь представляется мне огромной непрекращающейся дискуссией с неограниченным числом участников. Каждый из нас — в той или иной мере — является одним из них. Кто бы он ни был — рабочий, инженер, крестьянин, солдат, художник... Художник нашего общества, принимая участие в жизни страны, должен твердо стоять на позициях социалистического реализма, классового гуманизма.

В равной степени это относится и к работе актера, который прежде всего обязан иметь собственный взгляд на мир, уметь дать собственную оценку вещам и явлениям. Нужно стремиться выразить свое время, п о с т и г а я п р а в д у в р е м е н и.

Какие черты являются самыми характерными для сегодняшней действительности? Их немало, но главная из них — стремление народов к миру и справедливости. Убежден, что большинство людей на Земле хотят жить без войн, хотят трудиться спокойно, без тревоги за будущее. Способствовать полному достижению этой высокой цели — задача и актера и любого честного художника.

«Что бы вам хотелось сказать в заключение нашей беседы?»

Поскольку я отвечаю на вопросы журнала «Искусство кино», мои слова адресованы в первую очередь советским читателям. Поэтому мне хочется сказать следующее.

Я люблю жизнь и людей. Более всего я ценю в людях такие качества, как честность, твердость, способность сильно любить и активно действовать в жизни. Мне близко и понятно горячее желание людей жить в мире, я его полностью разделяю. Для меня — это главный аспект и основная проблема современности, в ее свете я и воспринимаю действительность.

В Советском Союзе я бывал несколько раз, у меня есть друзья в разных городах — в Москве, Свердловске, Ленинграде, Первоуральске, Баку, Сумгаите, да — и в этом, совсем молодом городе. Пользуясь предста-

вившейся возможностью, передаю им всем привет, во всех городах.

Не так давно на пресс-конференции в Москве со мной случилась странная история.

Из зала был задан вопрос: каковы мои впечатления от пребывания в советской столице? В тот момент я немного растерялся и не сумел найти точного ответа. И лишь потом, когда конференция закончилась, мне удалось как следует разобраться в своих ощущениях. Я понял, что, повторяя про себя заданный вопрос, я чувствовал себя как человек... только что вернувшийся домой.

Прага

Йозеф Режуха

Красота и сила повседневного героизма

Разными путями приходят люди в киноискусство... Йозефу Режухе с самого раннего детства очень нравился кукольный театр. В юности он сделался заядлым театралом, играл в любительских спектаклях и ставил их сам. Самодеятельный театр привел будущего кинематографиста в Консерваторию драматического искусства, там Й. Режуха учился актерской профессии.

На съемочной площадке Режуха начинал с обязанностей ассистента режиссера, потом стал помощником постановщика. Занимался дубляжем фильмов. Был он и вторым режиссером. Так шаг за шагом поднимался Режуха по ступеням профессии, пока, наконец, несколько лет назад не выступил как режиссер-постановщик.

Советские зрители видели одну из последних работ Режухи — картину «Вполне порядочные парни», снятую на словацкой студии «Братислава-Колиба» и получившую премию на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1972 году.

Перед началом нашей беседы Йозеф Режуха попросил меня передать от него привет советским друзьям. Охотно выполняю эту просьбу и задаю первый вопрос:

«Как вы представляете себе задачи киноискусства на современном этапе развития социализма в Чехословакии и — ваш собственный вклад в выполнение этих задач?»

Почему я радуюсь, когда пекарь предлагает мне ломоть вкусного хлеба?

Почему я благодарен врачу за помощь, оказанную своевременно и бескорыстно?

Почему я целую ласковую ладонь матери, воспитывающей в ребенке человечность и достоинство?

Ответить на эти вопросы не сложно!

Но коль скоро речь идет об основах человеческой нравственности в соединении с этическими принципами нашего социалистического общества, нельзя забывать об их социальном содержании. И нельзя спокойно смотреть, как они все еще подвергаются вредному воздействию, коррозии мещанства и эгоистических взглядов, типичных для мелкобуржуазного мировоззрения. Кинематографист не может, не имеет права отворачиваться от процессов, угрожающих главным духовным ценностям нашей жизни. В формировании и упрочении передовых идейных, нравственных и этических идеалов нашего современника я и вижу одну из важнейших задач киноискусства.

В каждом из своих фильмов я старался направить камеру в сторону тех явлений и проблем, которые волновали меня прежде всего как гражданина.

В своем дебюте («Преступление барышни Бацилпишки») — фильм демонстрировался на VII Международном кинофестивале в Москве — я выступил против равнодушия и бесчувственности, затронув, в форме сказочного повествования, тему родительской ответственности.

В картине «Вполне порядочные парни» мы стремились «реабилитировать» рабочую тему, которой наше кино долгое время пренебрегало, начать откровенный и серьезный разговор о совести рабочего человека.

Кадр из фильма Иозефа Режухи «Вполне порядочные парни»

«Эти маленькие прогулки» — моя недавняя постановка; здесь, если можно так выразиться, объектив вплотную приближается к лицу лживой мещанской морали, проявления которой способны порой так глубоко ранить детскую душу.

«В ряде стран сейчас наблюдается определенный спад посещаемости кинотеатров. В чем, по-вашему, суть этой проблемы и каковы пути ее разрешения?»

Думаю, что нельзя говорить о падении посещаемости вообще. Всегда нужно связывать такой разговор с определенным фильмом или — фильмами. Зададимся вопросом, все ли наши картины в достаточной мере притягательны и интересны для зрителя? Не сами ли мы порой отпугиваем людей от экрана? Все ли делает наша пропаганда киноискусства, чтобы самым серьезным образом помочь хорошему произведению найти дорогу к зрителю?

Существуют еще и специфические трудности проката. В больших городах новые жилые районы иногда строят без новых кинотеатров, что наносит ущерб культурной политике и является пренебрежением интересами зрителей.

Рассуждая о снижении посещаемости, не стоит все валить на конкуренцию со стороны телевидения. Ведь не повредило же телевидение театру, хотя в свое время по этому поводу и раздавались предостерегающие «пророческие голоса». И потому я считаю, что расширение жанрового разнообразия и повышение идейно-художественного уровня кинематографа вернут в кинотеатры ту часть зрителей, которая перестала ходить в кино.

«Сегодня часто говорят и пишут о новом типе современного социалистического киногероя, обыкновенного человека, характер которого близок рядовому зрителю. Где, по вашему мнению, нужно искать такого героя, героя буден, помогающего киноискусству в выполнении его идейных задач? Какие черты должны быть ему свойственны?»

Возьмем, разумеется, не как пример для подражания, вестерн, приключенческий фильм, из тех, что во множестве снимают на Западе. Как правило, авторы таких картин в отвлеченной условной форме показывают борьбу добра и зла, и моральная ценность их положительных персонажей далеко не всегда оказывается высокой. Однако герои приключенческих, ковбойских фильмов умеют за-

воевывать симпатии зрителей, поскольку обладают обаянием, яркими чертами характера. Об этом не стоит забывать.

В нашем социалистическом обществе действуют законы, коренным образом отличающиеся от норм существования в буржуазном мире. И нашему кино не нужны идеализированные герои с их невероятными приключениями. У нас свои — подлинно демократические, глубоко нравственные социальные и этические жизненные критерии, и перед нами стоит высокая цель — непрерывно повышать материальный и духовный уровень жизни общества. Но именно эти идеалы, эта величественная программа и требуют, чтобы в произведениях искусства появлялись и действовали мужественные, активные, привлекательные люди — носители наших идей, нашей общественной морали. Сами будни рождают таких героев, занятых самоотверженным трудом, — нравственно цельных, разносторонних.

А рядом еще существует старое и новое мещанство, приметы морали и быта, полученные в наследство от прошлого. И нам никогда не удастся создать образ действительно современного героя, если мы не покажем личность, достойную восхищения, если не дадим убедительного драматургического обоснования борьбы положительных идеалов против враждебных и темных сил, с какой бы стороны они ни появлялись. Если в наших сценариях и фильмах будет правда современности, подлинная правда, то не нужно будет хлопотать о «конструировании» положительного героя. Он появится с необходимой естественностью, наш современник — с его проблемами и радостями, удачами и огорчениями... А зритель непременно будет ему симпатизировать, переживать и радоваться вместе с ним!

Я видел прекрасный, трогательный фильм Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие...». Меня потрясло это искреннее, свободное от лишней патетики повествование о героизме советских людей в трудные дни войны. В картине есть целый ряд блестящих актерских работ, глубоких наблюдений, эмоциональная сила которых внушает зрителю благородные чувства, воспитывает патриотизм. Вот вам пример красоты и силы повседневного героизма.

«Чем вы заняты в настоящее время и каковы ваши планы на будущее?»

Сейчас я закончил фильм о молодых людях. Хочу показать их в пору созревания характеров, когда они впервые встречаются с серьезными жизненными проблемами, влюбляются, ревнуют. В своей картине я касаюсь сложных вопросов материнства и отцовства. Главным мотивом произведения должна стать тема честного, заинтересованного участия молодых в жизни общества, в судьбе своих детей.

О чем я мечтаю? Найти интересный комедийный сюжет. Пока — это только поиски. Комедия, как я думаю,— один из самых действенных жанров в кино, дающий возможность и развлечь зрителя и выразить оптимизм нашей действительности.

«Что бы вам хотелось передать советским кинематографистам и читателям журнала «Искусство кино»?»

Самое искреннее пожелание создавать и способствовать созданию фильмов высокой идейной и художественной ценности. В активном творчестве, в более глубоком знакомстве с национальной культурой народов наших стран я вижу свидетельство и залог нашего интернационального сближения.

Братислава

Николай Савицкий

В пути

Заметки о нескольких чехословацких фильмах

В скромно оформленном, но очень удобном, хорошо оборудованном просмотровом зале предприятия «Шкода» в городе Пльзень шла документальная лента «Потомки и предки». Изображение временами становилось нерезким, мерцало, проступало «зерно», контуры

темных предметов размывала характерная тень, обычно появляющаяся при перепечатке со старых, снятых при скудном освещении да еще и на узкую пленку кадров. Но вряд ли кто-нибудь в зале — а собрались здесь рабочие и служащие завода, режиссеры и сценаристы со Студии документальных и короткометражных фильмов, да небольшая группа зарубежных гостей — всерьез обращал внимание на отдельные технические изъяны картины. Да и как могло не быть их, этих изъянов, в уникальных кинодокументах тридцати-сорокалетней давности, найденных в разных синематеках Европы и после тщательного отбора оказавшихся в едином, цельном по мысли и настроению монтажном ряду, возвращающем сегодняшнего чехословацкого зрителя к драматическим страницам мировой истории XX века...

«Все мы — чьи-то потомки...» — в слова закадрового эпиграфа, предпосланного картине, которую мы смотрели, был вложен особый смысл, ибо речь идет в ней об исторической преемственности поколений, о памятных событиях прошлого, определивших лицо современности, об уроках истории, сохранивших и поныне свою актуальность.

Создатели фильма «Потомки и предки» — режиссер Йозеф Шуран, драматурги Карел Майда и Милослав Дртилек, операторы Иван Карел и Вацлав Хрдлик задумали интересное и необыкновенно важное дело: воссоздать на экране, в нескольких сериях, историю Чехословакии — от «Мюнхена» до наших дней. Воссоздать, опираясь исключительно на одни только факты и архивные документы, ничего не добавляя, используя лишь старую и новую кинохронику, фотографии, выцветшие от времени газеты, письма и дневники политических деятелей. Впрочем, домысел или пространный дикторский текст мгновенно обнаружили бы свою несостоятельность в художественном контексте произведения, решительно вскрывающего один временной пласт за другим и обнаруживающего «на срезе» истинный смысл далеких и близких событий. Правда истории красноречива сама по себе, и когда с экрана — на фоне ограды фашистского концлагеря, за которой видны тела погибших узников,— читают цитату из письма британского посла в Чехословакии британскому премьер-министру Невиллу Чемберлену («Миллионы матерей будут благодарить вас за то, что вы защитили их от ужасов войны...»), разве нужен тут еще какой-то дополнительный комментарий!

...Сентябрь 1938 года. Процедура подписания Мюнхенского соглашения. От государства, вчера еще бывшего суверенным, отторгнуто 600 000 квадратных километров территории. Потоки беженцев, устремившихся во внутренние области. Надпись «Не сдадимся!» на гладкой, без единого боевого «шрама» стене железобетонного бункера в Судетах... Маятник старинных часов в резном деревянном футляре в приемной Бенеша отсчитывает последние минуты до рокового срока: 5 октября президент буржуазной Чехословакии поставит свою подпись под документом, «узаконившим» расчленение страны и предопределившим ее оккупацию в самом недалеком будущем. А через шесть дней, 11 октября, Клемент Готвальд, обращаясь к гражданам Чехословакии с трибуны многолюдного митинга, твердо скажет: «Я не могу с этим согласиться — ни как чех, ни как коммунист!»

«Мюнхен» дал свои критерии для оценки позиции всех политических сил в стране, каждого государственного деятеля. Коммунисты были единственной политической партией в Чехословакии, с самого начала решительно выступившей против антинародного мюнхенского сговора. Все это — хорошо известные факты. Но авторы фильма «Потомки и предки» не случайно возвращаются к ним сегодня в форме образного публицистического повествования, адресованного своим современникам. Не забудем: те, кто произвольно изымает звенья фактов из цепи исторических событий, разрывают живую ткань времени, отсекая современность от ее корней и истоков. А разве мало предпринималось бесчестных спекулятивных попыток такого рода в период политического и общественного кризиса в Чехословакии несколько лет назад?

Разве идеологическая контрреволюция, правый ревизионизм, используя многочисленные методы воздействия на общественное сознание, включая и кинематограф, не старались вытравить из памяти людей воспоминания как раз о т е х событиях истории, которые с неоспоримой наглядностью подтверждали последовательность демократического курса чехословацких коммунистов, отвечавшего подлинным интересам народа — на любом этапе полувекового пути компартии Чехословакии?..

На такие размышления наводят уже первые кадры документальной ленты «Потомки и предки». А на экране тем временем — в соответствии с хронологически последовательной композицией—возникают трагические эпизоды начала второй мировой войны, грянувшей менее чем через год после «Мюнхена»: оккупация Бельгии, боевые вылеты чехословацких летчиков, храбро сражавшихся в «битве за Англию», деревня Лидице, стертая с лица земли фашистскими карателями... Серия заканчивается победой Советской Армии под Сталинградом.

...Сразу же после просмотра, в том же зале, было обсуждение фильма. Разговор получился деловой и абсолютно непринужденный, без всяких протокольных формальностей. Кинематографисты отвечали на вопросы зрителей, среди которых были и совсем еще молодые ребята, вероятно, ученики, недавно пришедшие на завод, и люди довольно пожилого возраста. Взаимная заинтересованность — так, пожалуй, вернее всего можно определить настроение всех участников беседы: авторы картины хотели узнать мнение рабочей аудитории, а зрители высказывались по свежим впечатлениям, делали кое-какие критические замечания, живо расспрашивали о дальнейшей работе над фильмом. Почти все выступившие сошлись на положительной оценке картины и многие обратили внимание на важную роль подобных фильмов в деле воспитания молодежи. «Нужно, чтобы молодые люди сегодня поняли и оценили позицию Советского Союза, предложившего Чехословакии помощь в 1938 году»,— сказал один из рабочих, запомнивший горькие дни «Мюнхена» по личным впечатлениям.

Да, это и в самом деле необычайно важно — дать современной молодежи верное и полное представление об историческом прошлом Родины и о ее новейшей истории. Без этого трудно ориентироваться в непростых ситуациях сегодняшнего дня. Однако задача не может этим ограничиваться. Ведь не только молодежь Чехословакии нуждается сегодня в четких идейных, политических ориентирах. Консолидация чехословацкого общества, пережившего трудный период кризисного развития,— это широкий процесс, охвативший ныне все социальные и возрастные группы населения страны. Кино Чехословакии призвано самым непосредственным образом участвовать в этом процессе, укрепляя в массах доверие к политике коммунистической партии, воспитывая непримиримость к любым проявлениям буржуазной идеологии и антисоциалистических ревизионистских настроений. В свете этой генеральной задачи, перед лицом которой оказалась сегодня вся чехословацкая культура, всестороннее глубокое осмысление истории и современности в социальном, политическом и нравственном аспектах средствами киноискусства, твердо придерживающегося идейных и художественных принципов социалистического реализма, представляется для Чехословакии актуальной проблемой первостепенной значимости.

Вот почему именно с разговора о фильме Йозефа Шурана начинаются эти заметки о современном киноискусстве социалистической Чехословакии.

В замысле «Потомков и предков», в ясной идейной целеустремленности этой ленты и отчасти — даже в ее стилистике можно найти следы важнейших закономерностей, характеризующих в главном сегодняшний этап развития чехословацкого кино.

...Вместе со всем социалистическим обществом

Подводя итоги VI кинофестиваля в Пльзене, газета «Руде право» писала в номере от 3 мая 1973 года: «Уже прошлогодний фестиваль

показал, что наша кинематография вступила на новый путь... Нынешний фестиваль подтвердил, что период 1970—1972 годов оказался плодотворным и вдохновляющим для нашего киноискусства. По существу, речь идет о новом наступлении на всем кинематографическом фронте — не только в области игровых фильмов, но и в области фильмов короткометражных».

Следует признать полную объективность приведенной оценки. В чехословацком кино, начиная с 1970 года, произошли действительно серьезные перемены, связанные с общими благоприятными изменениями политического климата в стране. Как заявил Генеральный секретарь ЦК КПЧ Г. Гусак, выступая в апреле 1973 года на отчетно-выборной конференции партийной организации Первого района Братиславы, «за короткий срок — четыре года — Коммунистическая партия Чехословакии при поддержке миллионов трудящихся добилась того, что чехословацкое общество живет ныне в спокойной обстановке и может решать конкретные проблемы. ...Трудные годы, тяжелая борьба уже позади. Недавнее прошлое послужило для нас уроком, мы не сойдем с марксистско-ленинского пути, с пути пролетарского интернационализма и будем твердо вести нашу партию, наше общество по этому пути, по пути социалистического развития, по пути братства с Советским Союзом и другими социалистическими государствами».

Нынешнее руководство чехословацкой кинематографии в работе, направленной на расширение и упрочение позиций киноискусства, участвующего в борьбе за осуществление программных целей социализма, ощущает действенную поддержку со стороны вновь созданных творческих союзов. Эти организации объединяют художников, на деле доказавших верность целям и принципам социалистической культуры, проявивших чувство высокой гражданственности в подходе к вопросу об общественном назначении своего искусства; их отношение к социальным проблемам творчества было ясно выражено, например, в материалах Учредительного съезда Союза чешских творческих работников театра, кино, телевидения и радио, состоявшегося в октябре 1972 года, где, в частности, говорилось: «Наша цель в настоящее время — сосредоточить свое внимание на решении новых сложных задач, стоящих перед нами и перед всем нашим обществом. Они содержатся в решениях XIV съезда Коммунистической партии Чехословакии и были конкретно разработаны на последующих пленумах ее Центрального Комитета. Искусство может собственными средствами оказать значительную помощь в выполнении этих задач, содействуя тому, чтобы большинство наших граждан осознало свою ответственность за развитие нашей страны, может выполнить свой гражданский долг, внеся свой вклад в общее дело, осознав необходимость приложить свой ум и способности, работая во имя дальнейшего расцвета нашей Родины».

Окрепшее стремление деятелей культуры и искусства Чехословакии осуществить коренную перестройку всей творческой работы в соответствии с требованиями жизни и социалистического развития общества, зафиксированное в упоминавшихся выше документах Учредительного съезда творческого союза, в состав которого вошли и кинематографисты, полностью согласуется с основными положениями программных партийных документов по данному вопросу. В решениях XIV съезда КПЧ отмечалось, что «в настоящее время речь идет о полном обновлении важной общественной и воспитательной роли искусства, о развитии широкой активности на творческом фронте, направленной на создание литературных, драматургических, живописных, музыкальных и других художественных произведений, являющихся социалистическими по своему духу. Партия будет оказывать поддержку искусству, которое исходит из ленинских принципов партийности и народности, из принципов социалистического реализма,— разнообразному по жанрам и выразительным средствам, тесно связанному с интересами и борьбой рабочего класса и всех трудящихся. Задачей культуры является обогащение нашей социалистической действительности...».

●

В течение десяти дней, проведенных в Чехословакии, мне случалось беседовать со многими кинематографистами со студий «Баррандов» и «Братислава-Колиба», с руководителями чехословацкой кинематографии. Режиссеры, сценаристы, организаторы производства и проката много и охотно рассказывали о конкретных делах, осуществленных или — только начинающихся сегодня с целью претворения в жизнь нового курса в чехословацком кино, направление которого отчетливо определено принципиальными положениями партийной и государственной политики ЧССР в области идеологии и культуры. Чехословацкие друзья высказывались откровенно, делились впечатлениями о вместе просмотренных фильмах, говорили о студийных планах, многие из которых, как мне представляется, обещают интересные результаты в близком будущем. Вместе с тем, никто из собеседников не пытался делать вид, будто бы все тревоги за судьбы чехословацкого киноискусства уже позади, серьезных нерешенных вопросов не осталось вовсе, и дальнейшее развитие кинематографии в стране пойдет ровно и гладко. Напротив, об острых проблемах, еще ожидающих решения, говорилось с той же трезвой и деловой объективностью, с какой оценивались положительные результаты.

Да, у чехословацких кинематографистов есть много трудностей, преодолеть которые будет не легко. Им предстоит укрепить доверие зрителей к своему искусству, отчасти подорванное в годы кризиса, что выразилось в снижении посещаемости кинотеатров; вернуть на съемочные площадки ряд способных творческих работников, заблуждавшихся или проявлявших опасные колебания в известный период, а ныне постепенно пересматривающих свои позиции; расширить жанровый и тематический спектр репертуарных планов, в которых пока что наблюдается некоторый крен в сторону сюжетов из прошлого — в ущерб современной тематике; добиться повышения профессионального мастерства режиссеров-постановщиков и сценаристов, недавно работающих в кино и нередко из-за отсутствия достаточного опыта обедняющих интересный жизненный материал использованием невыразительных, приблизительных художественных решений.

Примем, однако, во внимание, что при оценке перспектив процесса т е н д е н ц и я подчас важнее с о с т о я н и я, зафиксированного в какой-то отдельный момент. А тот факт, что сегодня кинематограф Чехословакии находится на верном пути, что н а п р а в л е н и е его развития совпадает с курсом, принятым Коммунистической партией Чехословакии и поддержанным подавляющим большинством трудящихся, что в среде художников создается спокойная деловая атмосфера творческой активности, которую отличает ощущение ясных целей и которая уже приносит свои плоды, никем не подвергается сомнению, этот факт самоочевиден и бесспорен для всех.

Встреча через тридцать лет

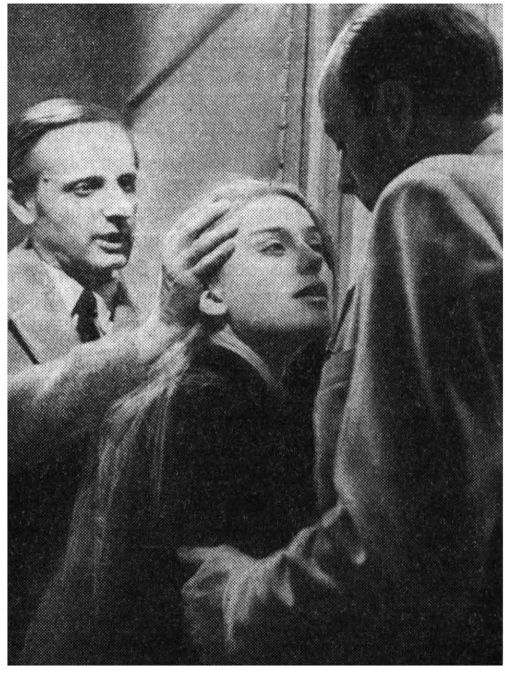
Имя молодой коммунистки Марии Кудержиковой, одной из смелых участниц антифашистского Сопротивления в Чехословакии, расстрелянной гестапо в 1944 году, известно в стране каждому. Режиссеру Яромилу Иреше, поставившему по собственному сценарию фильм «...И передаю привет ласточкам», рассказывающий о судьбе этой замечательной девушки, не пришлось придумывать сюжет картины. Сценарий его фильма основан на дневнике Кудержиковой, написанном в тюрьме. После того, как Марушка (этим ласково уменьшительным от Марии звали девушку родные и друзья при жизни — так же чаще всего называют ее и сегодня) попала в руки врагов и ее приговорили к смерти, она, согласно решению суда, должна была дожидаться казни в течение 99 дней. Дневник Кудержиковой, который она вела все это время в застенке, сберег для потомства черты светлого и мужественного образа, натуры цельной, несгибаемой, сумевшей и в камере смертников, на пороге гибели, сохранить присутствие духа, человеческое достоинство,

красоту мыслей и поступков, верность делу освобождения любимой Родины.

Яромил Ирешизвестен не только как постановщик игровых картин, но и как режиссер-документалист. Не удивительно, что биография Кудержиковой, известная со многими точными подробностями, привлекла этого художника, но, вопреки возможным ожиданиям и популярному ныне направлению в киноискусстве, он отказался от стилизации «игровой» под кинодокумент. Ирешсоздал лирическую драму, в которой, однако, романтическая приподнятость стиля нигде не противоречит абсолютной достоверности фактов.

Так вышло, возможно, еще и потому, что реальная история Марии Кудержиковой уже несла в себе отблеск романтического времени, времени, резко ускорившего возмужание человеческих характеров, поставившего многих в необыкновенные обстоятельства, так сильно отличающиеся от обыденности и привычных норм бытия; времени, разрушившего грань между обычным и исключительным в судьбах людей, вставших на путь борьбы.

Назвав фильм Ирешалирической драмой, я первым делом имел в виду, что в отличие от некоторых картин о Сопротивлении в европейском кино — со множеством участников, вовлеченных в сложное драматургическое развитие, «...И передаю привет ласточкам» — монофильм: главная героиня — средоточие его идейного смысла и центр художественной структуры, а самим перипетиям антифашистской борьбы отведено сравнительно скромное пространство экрана. Усиление личностного, лирического начала в картинах, касающихся тем общенародной истории, вообще показательно для чехословацкого киноискусства последнего времени. Вспомним, к примеру, «Ключ» Владимира Чеха, в котором так много места занимают раздумья и воспоминания Яна Зики, вроде бы не имеющие прямой связи с главным делом жизни руководителя подпольного ЦК партии коммунистов. Важно, однако, что именно через постижение индивидуального, неповторимого в таких героях, как Марушка Кудержикова



«...И передаю привет ласточкам» (режиссер Яромил Ирешь). Мария Кудержикова (в центре) — Магда Вашариева.

или Ян Зика, искусство приходит к более полному пониманию о п р е д е л я ю щ и х черт народного характера — с его любовью к родине и готовностью к трудной борьбе, к подвигу, без которых такие страницы национальной истории, как антифашистское движение в период войны, Словацкое восстание, февральские события 1948 года, не могут быть объяснены до конца. И одновременно — замечательные моральные качества этих людей, их преданность интересам народа и верность высоким идеалам с особой убедительностью выявляют глубоко нравственный, гуманистический смысл в с е г о дела коммунистической партии — не только той огромной работы, которую настойчиво и мужественно вели коммунисты и все чехословацкие патриоты в немыслимо тяжких условиях фашистской оккупации.

По-разному может выразить произведение искусства красоту подвига. Можно показать героическую личность в прямом действии, в гуще схватки, сосредоточив внимание на самом акте героизма. Создатели «Ласточек» поступают иначе.

Картина начинается в тот день, когда Марушка — силою непреодолимых обстоятельств — обречена на бездействие, когда ей, кажется, ничего и не осталось больше, как дожидаться исполнения приговора. Согласитесь, что это — не слишком выигрышная ситуация для развертывания драматического повествования, для выразительного проявления характера центрального персонажа. Между тем, объективные трудности сознательно выбранного художественного приема преодолеваются вполне.

По своей композиции «Ласточки» — это фильм-воспоминание. Значительная часть основных эпизодов принадлежит прошлому, оживающему в сознании Марушки, и то, к а к девушка, которой в двадцать два года уже суждено расстаться с жизнью, видит эту свою недолгую, но честно и достойно прожитую жизнь, сообщает произведению оттенки задушевной искренности, глубокой, но светлой печали. В «Ласточках» авторское восприятие мира тождественно мировосприятию главной героини, и оттого все происходящее на экране обретает достоверность.

Вспомните, как поется в нашем «Орленке»: «Не хочется думать о смерти, поверь мне, в шестнадцать мальчишеских лет». Не знаю, довелось ли когда-нибудь Марии Кудержиковой слышать слова этой песни. Но верю, что они пришлись бы ей по душе. Марушка тоже не хочет думать о смерти, не поддается страху смерти и добивается победы в труднейшем внутреннем поединке, ибо, юная и сильная, она, как и дело, во имя которого ей выпало умереть, принадлежит ж и з н и, а не смерти, б у д у щ е м у, а не прошлому.

...За каменными стенами тюрьмы девушка вспоминает свое детство, родной дом, мать и отца. Вспоминает Юлека, славного парня,— они дружили, и Марушка, наверное, смогла бы его полюбить... Вспоминает товарищей-подпольщиков... Какие-то отдельные детали небогатого событиями тюремного быта: знакомое лицо узника, с которым на секунду можно встретиться глазами, когда вас ведут ему навстречу по тюремному коридору, слово, случайно оброненное соседкой по камере,— все это превращается в импульсы, рождающие круг ассоциаций, куда втягивается один эпизод прошлого за другим.

В тюрьму, где содержат Марию, попадает преподаватель гимназии. Когда-то Марушка училась в его классе, он же привлек ее к участию в Сопротивлении, поручив работу связного и проводника, помогающего патриотам прятаться от фашистов, уходить от слежки. И вот на экране — беззаботная миловидная девушка с длинными золотистыми волосами, рассыпанными по плечам (слишком броская, по тем временам экстравагантная прическа — маскировка своего рода: кому, в самом деле, придет в голову, что подпольщица рискнула выйти на задание, оставив столь запоминающуюся деталь внешности!), появляется на явочных квартирах, в сутолоке вокзалов, в битком набитых поездах военного времени, где каждый встречный может оказаться провокатором или переодетым гестаповцем, где в любой момент нужно быть готовой к проверкам, обыску, возможному аресту, и еще приходится опасаться не только за себя, но и за жизнь человека, которого тебе доверили спасти и которому сейчас никто, кроме тебя, не поможет... Монтажная перебивка короткой сценой в тюрьме — и снова воспоминание. Юлек горячо уговаривает Марушку бросить опасное занятие. Он ее любит. Он боится за нее! А разве сама она не боится? Конечно же, боится! Конечно же, понимает, что Юлек хочет ей только добра, что в его словах — крепкая логика так называемого житейского здравого смысла... И Марушка не обижается, не кокетничает своей храбростью, не произносит гневных тирад, не «обличает». Просто она и н а ч е думает, и н а ч е чувствует, не так, как этот, в меру симпатичный, в меру благоразумный и в общем обыкновенный парень. Уйти в сторону, в спасительную тень, затаиться,

переждать, выжить — не по ней такое! Она выбрала свой путь, и все трудности, все вероятные последствия такого выбора ей известны заранее. Иначе она не может.

Так возникает в фильме, развивается и набирает силу—мотив естественности необычайного: тема органической обусловленности подвига, рожденного сильным чувством долга и любви к своему народу... Где-то в уединенном лесном домике работает тайная типография — здесь печатают антифашистские листовки. Листовки попадают в гестапо. Часть организации выслежена и арестована. Следствию известно, что Кудержикова была связана и с распространением нелегальных изданий, поэтому Марушку приводят на очную ставку, показывают фотографии разыскиваемых. Она узнает многих. Но не выдает никого. Ее бьют (спина — сплошная рана!), над ней издеваются. Девушка молчит. Зачем все это? Зачем человеку, которому оставлены считанные дни жизни, новые страдания и боль?.. Ведь мертвых не судят. Мария Кудержикова из камеры смертников отвечает ныне лишь перед судом собственной совести. Но этот нравственный императив как раз и одерживает верх над столь объяснимым желанием избавиться от мучений в преддверии близкой смерти. И Марушка не сдается.

...Время от времени на экране обозначаются календарные даты. И вот уже в камеру к Кудержиковой надзирательница приводит переводчика (незадолго до гибели Марию перевезли в специальную тюрьму в Германии), ей сообщают день и час казни — с точностью до минуты. Магде Вашариевой, ровно и талантливо ведущей свою сложную роль от начала и до конца фильма, особенно удались последние сцены. Они же — самые трудные: здесь легко было нарушить внешне сдержанную тональность роли, развернув в эффектном патетическом напряжении рисунок образа, красота и привлекательность которого до этого возникали только из мягко и ненавязчиво раскрываемого актрисой внутреннего богатства характера Марии. К счастью такого срыва в патетику не произошло.

●

«Я хотела бы взять с собою вашу скорбь, чувствую, что мне достанет сил вынести это»,— писала Мария Кудержикова домой в своем последнем письме. И когда с оковами на руках, коротко остриженную, Марушку вывели на тюремный двор и поставили к высокой кирпичной стене, щербатой от пуль, она приняла смерть так же гордо и бесстрашно, как принимала жизнь. В последнее мгновение она увидела не эту страшную стену и не холодную, изготовившуюся для убийства сталь автоматов — перед ее мысленным взором прошли дорогие лица матери и отца, чисто побеленные стены родного дома в бликах утренней зари и ласточки, вьющие гнездо под самой крышей. И еще — высокое небо, такое голубое и ясное, что под ним, кажется, не может быть места горю людскому, злобе, войне...

Сильные духом

Новый словацкий фильм «Человек на мосту» (сценарий Ивана Буковчана, по которому он поставлен, был отмечен на конкурсе кинодраматургов накануне 50-летия Коммунистической партии Чехословакии в 1971 году) не принадлежит к тем произведениям экрана, что способны мгновенно вызвать зрительскую симпатию. Снятая очень скромно, без броских постановочных эффектов, картина поначалу кажется холодноватой, местами — надуманной, и такое впечатление лишь постепенно вытесняется нарастающим ощущением значительности основного идейно-художественного посыла, рассчитанного на вдумчивое и доброжелательное восприятие.

...Первые кадры — похоронная процессия на занесенной снегом улице словацкого селения. На белом фоне темные фигуры медленно идущих людей выглядят особенно скорбно, траурно. Процессия движется в сопровождении немецких солдат, внимательно присматривающихся ко всему, что происходит вокруг.

Не напрасно солдаты ведут себя так подозрительно и настороженно. Всего два дня, как они пришли в село и еще не знают, чего

ждать от его жителей, особенно сейчас, когда почти все они собрались в одном месте. Немецкий фельдфебель, человек могучего телосложения, грубый и напористый, появляется у свежевырытой могилы и в тот момент, когда священник уже начал заупокойную молитву, бесцеремонно прерывает его: «А это не похороны русского партизана?»

По приказу фельдфебеля солдаты срывают крышку гроба, и мы видим лежащего там юношу, почти мальчика, с тонкими, заостренными смертной мукой чертами лица. Молодая женщина, мать умершего, рыдая обнимает гроб.

Нет, это — не похороны русского партизана. Но подозрительный фельдфебель не так уж далек от истины. Мертвый мальчик — словак, он родился и вырос в этом селении; он был партизанским связным, его смертельно ранили в лесу, когда он возвращался с очередного задания. И среди односельчан, окруживших могилу, притаились трое с автоматами, спрятанными под одеждой,— это партизаны, рискуя жизнью, пришли проститься с товарищем.

Сцена на кладбище, неожиданно обрывающаяся перестрелкой партизан с обнаружившими их фашистами,— завязка и экспозиция дальнейших событий: зрителя вводят в атмосферу войны, но войны необычной, захватившей и далекое от линии фронта, затерянное среди лесов село. Войны, в которой силы сражающихся, если доверять логике рационального, никогда не смогут сравняться, и которая все же необходима, исполнена важного смысла — как свидетельство неистребимости национального самосознания и как часть огромной битвы с гитлеризмом, слившей воедино усилия и чехов, и словаков, и русских, и украинцев, и поляков. И еще — многих других народов.

...И с учителем Ондриком, центральным персонажем произведения, мы впервые встречаемся тоже здесь, на кладбище. Лицо человека интеллигентной профессии, одежда горожанина, мягкость и сдержанность жестов позволяют мгновенно выделить его в толпе крестьян. Но пройдет еще немало экранного времени, покуда станет ясно, что «Человек на мосту» — это фильм о нем, об Ондрике, отважившемся вступить в смертельно опасный поединок — без всякой надежды победить, но с твердой решимостью сразиться.

Ведь никаких внешних признаков мужественности в облике Ондрика нет: он явно не силен физически, взгляд и манеры выдают природную застенчивость, деликатность. Да и сама его профессия предполагает характер мирный, спокойный, уравновешенный. Таким ли бывает обычно герой партизанской ленты?..

Иное дело — майор, командующий вступившим в село гарнизоном (Ладислав Хаверл). Высокий, статный, решительный, полный уверенности в себе и в непобедимости армии, которую он здесь представляет. Безукоризненно аккуратная, даже — в явное нарушение устава — несколько щеголеватая одежда: белый полушубок «в талию», изящные сапоги из тонкой кожи, начищенные до зеркального блеска... Как твердо и четко отпечатывается каждый шаг этих сапог по каменным плитам собора, когда майор является туда, чтобы побеседовать с жителями после инцидента на кладбище! Нет, он — вовсе не изверг, не бездушная деталь машины истребления и не тупой кадровый служака, вроде своего помощника, массивного фельдфебеля. Он мыслит непрямолинейно, изобретательно. Он — интеллигент, эстет, меломан. Вместо того чтобы выкрикивать угрозы в лица крестьянам, сгрудившимся вдоль стен с изображениями святых и апостолов, он неторопливо поднимается по узкой лесенке на хоры, садится к органу, принимается играть. Играет хорошо, с чувством, а выбор мелодии, торжественной и умиротворяющей, выдает и тонкий музыкальный вкус, и тайные намерения исполнителя: пусть музыка успокоит этих людей, пусть подальше уведет их мысли от суетного земного бытия, пусть в нем самом увидят они не солдата, не завоевателя, а миротворца, и покорятся не одной только силе, но и духу нового порядка, олицетворять и утвердить который выпало ему, представителю высшей расы, великодушно

избегающему насилия там, где можно обойтись и более тонкими средствами...

Творческую манеру режиссера Яна Лацко, поставившего фильм «Человек на мосту», отличает обстоятельность, пристальное внимание к деталям. Зрителю дается возможность близко узнать характеры главных участников действия задолго до того, как их суть окончательно выявится в прямом столкновении. Мы убеждаемся, насколько учитель и майор во всем непохожи один на другого, и поначалу кажется, что никакое столкновение между ними вообще невозможно. «Есть два способа наладить отношения: насильственный и ненасильственный,— назидательно произносит майор, аккуратно разламывая яблоко и предлагая половинку Ондрику.— С завтрашнего дня начинайте преподавать, откройте школу. Завтра утром должен состояться первый урок!» Ондрик — в растерянности. От немецкого коменданта он мог ожидать любого приказа, только не этого. Но у майора своя, необычная программа умиротворения; умный и расчетливый, он хочет, чтобы и школьный учитель включился в нее. Однако до наступления утра произойдут события, которые полностью сорвут план «наладить отношения» в оккупированном селении, а учителя Ондрика поставят перед самым трудным и самым последним в его жизни выбором: покориться врагу — или вступить с ним в единоборство.

...Ночью в село приходит группа партизан. Один из них, русский, тяжело ранен, бредит, и крестьянин, приютивший партизан, зовет на помощь Ондрика. Так учитель случайно узнает, что мост через реку, протекающую поблизости, заминирован, и ровно в полночь произойдет взрыв. За несколько минут до полуночи практичный хозяин дома раскрывает окна, чтобы уберечь стекла от взрывной волны. Но время идет, а взрыва все нет. Саперы догадываются, что допустили ошибку: неверно включенный часовой механизм подорвет заряд не в полночь, а... в полдень.

...В нетопленом классе сельской школы идет диктант. Учитель Ондрик ходит из конца в конец просторного помещения и чем ближе к полудню, тем чаще посматривает на часы. Он волнуется, путает текст, то убыстряет, то замедляет шаги и наконец, когда до двенадцати остается совсем немного, неожиданно бросается к окнам и распахивает их одно за другим. Ничего не понимающие ребята, которые и без того продрогли, испуганно наблюдают за странными действиями своего преподавателя.

Грохочет взрыв, потом слышно, как во всех соседних окнах со звоном вылетают стекла. Стекла класса целехоньки. Немедленно распустив учеников, Ондрик поспешно захлопывает окна и, обернув руку ушанкой, начинает бить стекла. За этим занятием и застает его, как всегда, невозмутимый, трезво и быстро соображающий майор.

Вот, собственно, и вся история, если иметь в виду событийный ряд картины. Но развитие ее сюжета (понимая под этим полное проявление идеи и характеров произведения) здесь как раз и начинается. Ведь только совершив случайную оплошность, Ондрик, до того сторонившийся всякой опасности, оказался невольно втянутым в борьбу, про которую всегда знал, но в которой не участвовал — мужества не хватало... Как же поведет он себя теперь, когда ускользнуть от решения уже невозможно?!

Ондрика играет Иван Мистрик, популярный словацкий артист экрана и сцены. Даже сознавая риск кого-нибудь обидеть, нужно сказать, что без участия этого талантливого исполнителя фильм «Человек на мосту» мог бы и не состояться. Драматургия роли Ондрика, как и драматургия картины в целом, такова, что окажись игра Мистрика хоть в чем-то неубедительной — это неизбежно повлекло бы за собой разрушение цельности и убедительности всей художественной структуры произведения. А главная трудность была здесь связана с жестким требованием сконцентрировать максимум усилий в самых последних сценах, где слово, жест, мимика актера почти полностью лишены поддержки сильными средствами кинематографической выразительности: монтажными сопоставлениями, изменяющимся ракурсом, интересным фоном.

«Человек на мосту» (режиссер Ян Лацко). Учитель Ондрик — Иван Мистрик.

Если же говорить точнее, то в эпицентр роли, совпадающий со смысловым центром общего сюжетного построения, попадает всего один-единственный эпизод — допрос, который устраивает Ондрику майор, немедленно догадавшийся о причастности учителя к только что совершенной диверсии.

В этой сцене нет малозначащих деталей. И прежде всего, важно, что для каждого из участников этого разговора-поединка его смысл и последствия принципиально различны и явно неравноценны. Майор, естественно, хочет, чтобы Ондрик рассказал все, что ему известно про взрыв. Тогда, вероятно, удастся обезвредить еще одну партизанскую группу. (Впрочем, партизан в лесу столько и действуют они так искусно, что майор слабо верит в возможность подавить их военными средствами. Оттого он и выдумал свою ненасильственную систему умиротворения, основная цель которой — прекратить помощь крестьян боевым отрядам.) Для Ондрика исход допроса — это жизнь или смерть, это труднейшая проблема выбора: жить, очернив себя предательством, или умереть с чистой совестью, сохранив жизнь другим.

Майор, конечно же, не считает Ондрика серьезным противником, в его стойкость он не верит ни секунды. Поэтому, когда учитель восклицает: «Я сам взорвал мост», майор только усмехается про себя. Ну, разумеется, сам, как можно не верить господину учителю!.. Надо полагать, господин учитель умеет обращаться со взрывными механизмами? И он все сделал один, без посторонней помощи? Кто бы мог подумать, что школьный учитель обладает такими редкими познаниями и способностями!..

Для фашиста допрос — игра, в которой, как он уверен, его проигрыш исключается. Так, значит, господин учитель говорит правду? Майор подходит к школьной карте, небрежным жестом обводит на ней то место, где находится Словакия, и презрительно роняет: «Вы — настолько маленький народ, что у вас вообще не может быть никакой правды...» И оставляет Ондрика в пустом классе со связанными руками, дав малый срок на размышление.

Нужно видеть в этот момент глаза Ивана Мистрика! В них и боль, и тревога, и ненависть, и какая-то высшая отрешенность: знак тяжелой внутренней борьбы... В быстро сменяющемся монтаже мелькают на экране обрывки уже виденных ранее эпизодов: лицо убитого мальчика, немецкие автоматчики у входа в собор, горестные взгляды мужчин, идущих к кладбищу, тупая рожа фельдфебеля, русский партизан, умирающий на соломе в холодном амбаре...

Майор просчитался. Человек, на слабость которого он с такой уверенностью рассчитывал, оказался сильнее его. Сильнее — духом! Он предпочел смерть предательству и покорности. И народ, частицей которого был учитель Ондрик, народ, «настолько маленький»,

что, казалось, с его правом и правдой можно вообще не считаться, тоже сумел отстоять в борьбе свою честь и свободу.

Черты сурового времени

Действие фильма режиссера Иво Томана «Пути мужчин» происходит более двадцати лет назад, когда в чехословацкой деревне создавались первые сельскохозяйственные кооперативы. Картина вышла в прокат почти одновременно с «Хроникой жаркого лета», двухсерийной экранизацией известного романа Вацлава Ржезача «Битва», осуществленной Иржи Секвенсом. Два этих фильма близко соприкасаются по хронологии охваченных событий, но если «Хроника жаркого лета» — многоплановый и густонаселенный кинороман, в котором десятки персонажей представляют чуть ли не все социальные слои чехословацкого общества конца сороковых-начала пятидесятых годов, и авторы делают попытку подробно анализировать их человеческие и общественные взаимоотношения в пределах разветвленной и далеко не просто воспринимаемой с экрана сюжетной композиции, то «Пути мужчин» — это небольшая повесть, гораздо более локальная по теме, и число действующих лиц в ней не велико. Может быть именно поэтому работа Иво Томана, сценаристов Ивана Гариша и Йозефа Пицека обладает большей цельностью, большей, по сравнению с «Хроникой», точностью в изображении характеров и доходчивостью способа выражения авторского замысла.

«Это было во времена, для большинства из нас уже — легендарные, когда многие мужчины искали собственный путь в жизни»,— звучат за кадром слова авторского вступления, а на экране, тем временем, жители деревни Мизелесси в горной Валашской области на севере Чехии — под мажорные звуки духового оркестра — ведут свой скот к нарядно оформленной арке с крупно выведенной надписью: «Создадим единый сельскохозяйственный кооператив!»

Ясная и емкая, несмотря на лаконичность, заставка. В ней проступают характерные черты времени, отмеченного ожиданием перемен и энтузиазмом строительства новой жизни (праздничная арка, звонкая медь оркестра, улыбки и оживление на лицах крестьян) и времени тревожного, наполненного драматическими событиями (испуганные и ненавидящие взгляды богатых хозяев, все более мрачнеющих в обстановке общей радости и предпочитающих держаться подальше от этой арки, от кооператива...).

А где-то совсем рядом, в горах, в старых заброшенных каменоломнях прячется банда террористов, проникших через границу. Они хотят запугать крестьян, сорвать начинания Народной власти, и с этой целью трое бандитов вечером того же дня, которым началось действие ленты, расстреливают на дороге секретаря районной партийной организации, ехавшего на первое собрание нового кооператива.

...Стучит телетайп. Тревожная весть несется из района в Прагу, в Управление государственной безопасности, и там решают направить в Мизелесси, в помощь местной милиции, двух оперативных работников — лейтенанта Ланьку и его коллегу Велецкого.

Когда лейтенанту (Карел Глушичка) сообщили о новом задании, он был занят сугубо мирным делом: ремонтировал свою квартиру. Нельзя сказать, что перспектива руководства операцией по вылавливанию бандитов в окрестностях незнакомой деревни сильно его обрадовала. Но ведь такая у него профессия — неожиданность и риск ее неизменные спутники. И Ланька отправляется в Мизелесси, пока что плохо представляя, как будет там действовать, разыскивая опасных преступников.

Карел Глушичка — интересный характерный актер с большим опытом работы в театре и кино. Наши зрители знакомы с ним по участию в фильме Карела Кахини «Я умею прыгать через лужи», где он сыграл центральную мужскую роль. В новой роли он так же, как и в картине Кахини, экономно, даже скупо расходует средства актерской выразительности; ему обычно очень хорошо удается передавать настроение сосредоточенного на-

пряженного ожидания, когда внешне статичный рисунок роли в любой миг может быть нарушен взрывным движением, резким жестом или словом — будто отпустили туго скрученную пружину.

Актерские возможности Глушичка ложатся на роль Ланьки довольно точно. Артист создает образ человека, увлеченного своей необычной и трудной профессией,— умного, энергичного, выносливого и, что особенно важно, ясно представляющего не только конкретные задачи порученного дела, но и его прямую связь с идущей в стране классовой борьбой, в ходе которой утверждаются новые социальные и нравственные нормы жизни. И не его вина, что режиссер временами чрезмерно увлекается стандартными атрибутами зрелищной постановки, эдакой «вестернизацией» картины, ведущей к упрощению драматургии характера.

Здесь я прежде всего имею в виду сцены в лагере бандитов, куда проникает бесстрашный Ланька, подменив присланного из-за границы и перехваченного по дороге агента, при содействии которого Крушина, главарь группы, хочет бежать из страны вместе со своими сообщниками.

Последнее время в кино часто можно встретиться с использованием этого увлекательного сюжетного хода (контрразведчик, действующий во вражеском стане): вспомним такие фильмы, как советский — «Операция «Трест», монгольский — «В логове», кубинский — «Человек из Майсиника». Создатели лент с приключенческой фабулой прибегают к нему не случайно — он и в самом деле открывает заманчивые возможности довести до предела драматическую напряженность действия, заставляет зрителя непрерывно переживать за судьбу героя, а самого героя — подвергать свою выдержку, смекалку, храбрость многочисленным и сложным испытаниям. Все это есть и в «Путях мужчин», но только, пожалуй, все же в избыточном количестве.

Отсюда некоторые натяжки в развитии действия, которых не удалось избежать сценаристу. Приведу только один пример. Понятно, что хитрый и опытный Крушина не мог с ходу поверить человеку, с которым встречается впервые в жизни. Понятно, сколь необходимо было ему, ради спасения собственной же шкуры, устроить пришельцу не одну и не две тщательных проверки.

«Пути мужчин» (режиссер Ивo Томан).
Лейтенант Ланька (слева) — Карел Глушичка. Вашек — Ян Каниза.

Но когда Крушина заставляет «агента», с целью очередной проверки лояльности, стрелять из засады по находившимся в долине милиционерам — с расстояния в тысячу метров, в логическом оправдании этой проверки нельзя не усомниться. Разве из-за границы непременно должны были прислать снайпера?..

Впрочем, последний эпизод удачно работает на развитие боковой сюжетной линии — с важным идейным содержанием.

...Первый живой бандит, с которым Ланьке пришлось столкнуться лицом к лицу,— молодой Вашек. Огромного роста, вечно улыбающийся какой-то многозначительной улыбкой детина (эта роль явно удалась артисту Яну Канизе), именно он встречает лейтенанта в условленном месте, чтобы проводить в каменоломни к Крушине, и он же устраивает «агенту» первую, пока что — самую приблизительную, проверку. В словах и поведении Вашека с самого начала ощущается некая двойственность, заставляющая «агента» насторожиться еще больше. Для чего, скажем, он, не скрываясь, признается Ланьке, что не собирается бежать за границу вместе со всей бандой? Вашек, по его словам, уже вдоволь сыт этой самой заграницей: три года в иностранном легионе, несколько месяцев скитаний по разным городам Европы до встречи с Крушиной — с него достаточно! Может быть, чистосердечный разговор — очередная провокация, часть все той же проверки? Возможно, что и так. Но не обязательно...

Вскоре Вашек обнаруживает «белые нитки» в версии «агента», выдавшего, для доказательства алиби, собственную жену за свою любовницу. Но Вашек об этом помалкивает! Теперь для нас ясно, что этот парень если еще и не решил окончательно порвать со своим прошлым, то во всяком случае всерьез задумался о будущем. И когда Ланька намеренно «мажет», стреляя по милиционерам, чем вызывает очередную вспышку гнева и подозрительности у главаря, а Вашек покрывает его, сказав, что случайно сбил прицел винтовки во время охоты, то и у лейтенанта появляются более определенные догадки.

Догадки целиком подтверждаются в одной из наиболее напряженных и интересных финальных сцен, снятой, кстати сказать, весьма изобретательно и лихо — в лучших традициях приключенческого кинематографа.

...Жизнь лейтенанта Ланьки буквально повисла на волоске: самая последняя проверка, устроенная Крушиной уже в тот момент, когда операция близка к завершению и половина банды арестована, все же сработала — «агент» разоблачен. Остается только застрелить его в упор и скрыться в горы. И тут Вашек находчивым приемом дает Ланьке возможность выстрелить первым...

В последних кадрах картины двое мужчин, Вашек и Ланька, встречаются в кафе за кружкой пива. Вашека освободили из тюрьмы. Лейтенант не только обезвредил банду, но и помог человеку, еще не окончательно потерянному, выбрать правильный путь. И чувствуется, что этот незапланированный итог блестяще проведенной операции радует Ланьку больше всего!

●

Карел Глушичка очень понравился мне в этом фильме. Наверное, было бы неплохо продолжить экранную жизнь его героя в новой ленте. Для этого есть достаточно оснований: и богатство жизненного материала из истории сурового и героического времени, когда шла борьба за укрепление Народной власти в Чехословакии, и серьезность творческих возможностей, наличие которых создатели «Путей мужчин» продемонстрировали достаточно убедительно.

Честь смолоду

Название фильма немного заинтриговывает: «Мы, потерянные девчонки»... О чем может зайти речь в картине с таким названием? О молодых неопытных девушках, опасно оступившихся в самом начале жизненного пути? Или о неблагополучных детях века из еще одного «потерянного поколения»?

«Мы, потерянные девчонки» (режиссер Антонин Кахлик). Жофия — Ярослава Шаллерова.

И как вообще следует отнестись к этой, вынесенной в заголовок «визитной карточке»? Неужели всерьез? Вряд ли! Ведь в ней нельзя не почувствовать едва уловимый оттенок иронии, даже — пародийную нотку. А может быть, в этих словах — грусть, разочарование обманутых, жалость героев картины к самим себе? Впрочем, что нам гадать! Новый фильм Антонина Кахлика снимает подобные вопросы первыми же кадрами; он непритязателен и прозрачен, этот поэтичный рассказ о судьбах и характерах двух пятнадцатилетних девчонок, в чьи лица с доброй улыбкой всматривается режиссер, избрав для своих наблюдений людей, едва переступивших таинственную черту, отделяющую детство от юности.

...Юные пражанки Доминика и Жофия познакомились летом на уборке хмеля, куда их отправили после сдачи вступительных экзаменов в медицинскую школу. Быстро возникшие между ними дружеские отношения — это тот самый случай сближения противоположностей, что так часто с удивлением можно наблюдать в жизни и которому не нужно искать логического толкования, ибо такового просто не существует. Жофия (Ярослава Шаллерова) — хрупкая, застенчивая, искренняя, несколько замкнутая, тонко чувствующая любую фальшь и тяжело переживающая всякую несправедливость девушка. Ее будущая соученица Доминика (Ирена Шварова) выглядит взрослее своего возраста, энергична и находчива, легко и охотно вступает в разговоры с незнакомыми людьми, не задумываясь может соврать и схитрить, если ей так выгоднее, а понятия добра и несправедливости существуют для нее только применительно к поступкам окружающих, касающихся ее лично,— как это нередко бывает у натур самовлюбленных и эгоистичных. И все-таки девушки подружились. Возможно потому, что Жофию в Доминике восхищают как раз те качества, которыми сама она, увы, не обладает, а Доминике, привыкшей быть центром всеобщего внимания, импонирует доверчивое и безоговорочное почитание, которое так открыто выражает в отношении ее не умеющая притворяться Жофия.

Дружба с Доминикой постоянно приносит Жофии одни только огорчения. Договорились же, что вместе они отправятся ночью в чужой сад за фруктами — и вот Жофия, предвкушая увлекательное приключение, терпеливо ждет

подругу в условленном месте, а та уж и думать забыла про уговор. Видно, по дороге кто-то сманил компанейскую Доминику в деревенский трактир, и она без колебаний предпочла веселые танцы и хмельное пиво ночной прогулке с Жофией. Жофия грустно наблюдает через окно с улицы, как смешливая Доминика пляшет и дурачится в окружении деревенских парней, потом тихо отправляется спать, а наутро уже и не вспомнит о случившемся. Она столь же безропотно простит своей Доминике-повелительнице и все остальные обиды, которые та — бездумно или из эгоистических капризов — доставит ей в будущем, кроме последней, самой горькой...

Однако не нужно думать, будто фильм Антонина Кахлика замкнут в пределах узкой темы странной и неравноправной девичьей дружбы. Его содержание шире и интереснее, а сами по себе взаимоотношения Доминики и Жофии — не более чем удачно найденная сюжетная канва, художественный прием — далеко не единственный в картине,— дающий режиссеру возможность ненавязчиво, но ясно обозначить характерные штрихи и черточки в коллективном портрете современного молодого поколения.

По всем законам своего возраста героини картины «Мы, потерянные девчонки» вовлечены в непрерывное движение, в круг быстро сменяющихся впечатлений, в систему заново устанавливающихся жизненных связей, которые стремительно вытесняют простейшие контакты с действительностью периода детства и отрочества и дают начало процессу, обычно именуемому вступлением в жизнь.

И потому мотив движения включается столь естественным и многозначным метафорическим рефреном во всю пластику произведения.

...Низко скользит в прозрачном воздухе над зарослями хмеля легкий биплан сельскохозяйственной авиации; сливаются в плоский, сверкающий на солнце круг спицы велосипеда, на котором, очертя голову, катят под уклон Доминика и Жофия; плавно кружатся в вальсе нарядно одетые юноши и девушки среди шума и блеска первого в их жизни бала; на немыслимой скорости закладывают самоубийственные виражи ревущие автомобили участников ралли; быстр захватывающий ритм современного танца в молодежном кафе; стремительно проносится по улицам утренней Праги фургончик «скорой помощи» озорного приятеля Жофии Вашека...

Режиссер и кинодраматург Антонин Кахлик уже не молод — в прошлом году ему перевалило за пятьдесят. Но он удивительно точно понимает и умеет передать оттенки психологии своих юных героев. В фильме «Мы, потерянные девчонки» постоянно дает себя чувствовать острая наблюдательность, такт и ненавязчивая заинтересованность автора в том, чтобы молодое поколение еще на старте, с первых самостоятельных шагов, получило верное и незамутненное фальшью обывательской «морали» понятие о главных жизненных ценностях, научилось думать и действовать честно, верить людям и не прощать обмана. Может быть, работая над сценарием, который они писали вместе с Карелом Шторканом, и постановкой «Девчонок», Кахлик нередко думал и о собственной дочери Катержине, ровеснице Жофии и Доминики, как мне показалось, чем-то напоминающей первую из них...

Трудно представить себе фильм о молодых девушках, где бы ничего не говорилось о любви. Тема первой любви, вернее, первой влюбленности, увлечений, курьезных и трогательных, занимает немаловажное место в картине «Мы, потерянные девчонки». А где любовь — там и ревность. Жофия и Доминика ревнуют друг дружку к «шикарному кавалеру» — Ченде, туповатому ловеласу, подрабатывающему в школе танцев помощником инструктора. Нужно лишь мельком взглянуть на этого белобрысого Ченду, на его невыразительное лицо, единственная запоминающаяся деталь которого — длинные выхоленные бачки, нужно послушать, как «усталым» голосом повторяет он без малейших вариаций свои примитивные тексты каждой очередной партнерше по танцу, чтобы сразу же понять, сколь мало достоин он восхищенных взглядов и внимания своих восторженных почитательниц и как, в сущности, немного

нужно ему от жизни. Но любовь, как известно, зла, особенно — когда тебе пятнадцать лет, а парень высок ростом и танцует с непринужденным изяществом профессионала... Бедняжка Жофия из кожи вон лезет, чтобы понравиться Ченде, а тот ее почти не замечает, и даже назначив ей в конце концов свидание, естественно, на него не является, предпочтя встречу с более соответствующей «его стилю» Доминикой.

Драматургия «Потерянных девчонок» лишена серьезных конфликтов, если судить об их содержании извне, с позиции зрителя, уже позабывшего, к а к он сам жил и чувствовал в свои пятнадцать лет. Но если попытаться, хотя бы даже и на короткое время, взглянуть на происходящее глазами Жофии, Доминики, их подруг и приятелей, а именно к этому, думается, и подводят нас исподволь создатели ленты, то объективно незначительные происшествия немедленно вырастают до масштаба событий, которые, конечно же, сильно действуют на чутко воспринимающие души, и каждое — неизбежно оставляет свой, пусть до поры, до времени и не заметный, отпечаток в глубине формирующегося характера.

...В училище, где занимаются Жофия и Доминика, готовят медицинских сестер, и, согласно учебному плану, девушки проходят практику в госпитале. Они ухаживают за больными, присматриваются к работе старших, осваивают азы будущей профессии. Строгий больничный распорядок, врачебные обходы, раздача лекарств — для них все это пока что своего рода игра, поскольку всерьез они еще ни за что не отвечают и в любой момент могут позволить себе сбежать из палаты, как еще вчера удирали со скучных уроков в школе. Они настолько молоды и их собственные запасы здоровья еще так велики, что понятия недуга и смерти для них — почти что отвлеченные категории. И когда один из их подопечных, тяжело больной семидесятилетний старик, проживший, как можно догадаться, нелегкую жизнь, жалуется в их присутствии на сильную слабость и жажду, девочки, хотя и слушают вежливо, но не придают его словам особого значения, уловив в них только перспективу ненадолго отлучиться за сливовым компотом, которого просит больной. А когда они, промчавшись наперегонки через больничный двор, перекидывая, как мячик, банку с компотом, появляются, наконец, в дверях палаты, оказывается, что компот этот уже никому не нужен. В те четверть часа, пока они бегали в магазин, старик умер. Как же это?.. Ведь только что человек жил, разговаривал, у него были какие-то желания, он рассказывал Жофии увиденный накануне сон — и вдруг... Наверное, в такие вот минуты человека и посещает впервые понимание конечности жизни и ее высокой ценности. И потом уже нельзя больше смотреть на жизнь, как на игру и вечный праздник, на котором можно лишь спрашивать и получать, не предлагая взамен никакого возмещения...

Так, вереницей, проходят эпизоды этого фильма-наблюдения — грустные и легкомысленные, печальные и смешные, они не всегда находятся в прямом сюжетном сцеплении, но, сложившись все вместе, рождают цельное чувство близкого общения со светлым и жизнерадостным миром юности, из которого завтра придут в большую жизнь его повзрослевшие героини, очень не простые и непохожие одна на другую, но в общем-то славные и правильно понимающие эту жизнь девушки.

Как видите, никаких «потерянных девчонок» в фильме не оказалось, а его чуть интригующий заголовок — всего лишь знак изящной и доброжелательной авторской иронии, что оказалась вполне уместным в серьезном по настроению и идейному итогу, актуальном произведении чехословацкого киноискусства.

Впереди — открытый горизонт

В пределах одной статьи невозможно осветить все фильмы, вышедшие на экраны Чехословакии.

Из полутора десятков просмотренных мною картин я выбрал около трети.

Как, возможно, заметил читатель, отобранные примеры расположены по хронологии времени действия картин. Сделано это не случайно и не просто по соображениям удобства компоновки материала. Мне представляется весьма важным и симптоматичным тот факт, что чехословацкий кинематограф делает решительную попытку раскрыть художественными средствами главное содержание всех важнейших этапов национальной истории и намечает пути к всестороннему охвату современной темы. И несколько столь непохожих один на другой фильмов, выпущенных студиями «Баррандов» и «Братислава-Колиба» в 1972—73 годах и рассмотренных здесь подробно, в своей последовательности свидетельствуют о разнообразии творческих поисков в чехословацком кино и как бы символизируют живую связь времен, отражая характерную черту сегодняшней чехословацкой действительности. Ведь Чехословацкая Социалистическая Республика, возникшая более четверти века назад и ныне успешно развивающаяся по пути упрочения завоеваний социализма,— это не случайный феномен истории. Социалистическое государство чехов и словаков — это прямой результат длительной борьбы двух братских народов под руководством Коммунистической партии Чехословакии, творчески претворяющей в жизнь идеи марксизма-ленинизма. Это — часть коренных преобразований в современном мире, ставших возможными в результате победы над гитлеризмом. Это — пример действенности мирового революционного процесса и свидетельство успешного претворения в жизнь принципов пролетарского интернационализма — идейной основы великого социалистического содружества во главе с Советским Союзом.

Кинематограф социалистической Чехословакии призван активно помогать партии и народу в осуществлении магистральных целей социализма. И он сможет делать это успешно только в том случае, если его произведения будут затрагивать широкий спектр исторических и современных проблем и освещать их с позиций искусства социалистического реализма, ставя во главу угла актуальные задачи всего чехословацкого общества.

Процесс этот развивается и набирает силу. И хотя деятели чехословацкого кино еще стоят перед многими нерешенными проблемами, важнейшей из которых является создание ярких произведений киноискусства на материале сегодняшней действительности и фильмов, предлагающих подлинно марксистский анализ событий самого недавнего прошлого, достигнутые результаты внушают уверенность, что и на этом направлении чехословацкий кинематограф добьется успеха.

Перед чехословацким киноискусством — открытые ясные горизонты. Его дальнейшее движение вперед определяется программными положениями политики партии коммунистов; суть ее заключается в том, чтобы еще решительнее бороться за достижение тех целей в построении социалистического общества в стране, которые наметил XIV съезд Коммунистической партии Чехословакии.

Прага—Москва

Встреча в Софии

12—14 декабря 1973 года в Софии проходило совещание редакторов киножурналов социалистических стран, в котором приняли участие киноведы и кинокритики Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Советского Союза, Чехословакии.

Подобные встречи киножурналистов, созываемые по инициативе творческих союзов и государственных организаций социалистических стран, становятся традиционными. Так же как и предыдущие встречи в Москве (1971) и Ташкенте (1972), совещание в Софии продемонстрировало глубокую заинтересованность деятелей киноискусства братских стран в расширении и укреплении всестороннего сотрудничества.

Характер и содержание работы совещания были обусловлены тем глубоким впечатлением, которое произвели на международную общественность итоги встречи руководителей коммунистических и рабочих партий социалистических стран летом 1973 года в Крыму.

Рост политической и экономической мощи социалистического содружества, многообразие и масштабы интеграции, осуществляемой братскими странами в области экономики, техники, науки, культуры, — все это находит выражение и в реальном процессе развития социалистических кинематографий.

В основном докладе, сделанном на совещании главным редактором болгарского журнала «Киноизкуство» Эмилом Петровым, а также в сообщениях делегаций общим и главным было осознание важной и ответственной роли кинематографа в строительстве социализма и коммунизма, в дальнейшем укреплении содружества стран социалистического лагеря, в той роли, которая принадлежит кинематографистам этих стран, в идейном и нравственном противоборстве между миром социализма и миром капитализма.

Именно в этой связи участники совещания обстоятельно и остро обсуждали состояние кинокритики и кинотеории в своих странах, особо подчеркивая необходимость изучения и пропаганды опыта искусства социалистического реализма, принципиальной партийной оценки тех произведений, которые по своему духу несовместимы с задачами созидания нового общества. Отметив с удовлетворением значительные сдвиги, происшедшие после встреч в Москве и в Ташкенте в деле практической связи между редакциями журналов и научными киноорганизациями социалистических стран, участники совещания подчеркивали необходимость продолжения поиска новых форм сотрудничества, в большей мере соответствующих задачам, выдвинутым временем. Не случайно поэтому единодушно было принято предложение редакции журнала «Искусство кино» совместно организовать в 1974—75 годах на страницах журнала цикл выступлений кинокритиков и кинематографистов на тему: «Кино и социализм».

Получило также поддержку предложение болгарской делегации продумать и представить на рассмотрение государственных и общественных киноорганизаций стран, представленных на совещании, проект совместного периодического издания по проблемам социалистического кинематографа.

Интенсивной и плодотворной работе совещания способствовала атмосфера деловитости и доброжелательства, созданная его организаторами — Союзом кинодеятелей Болгарии и Государственным управлением «Болгарская кинематография».

Встреча в Софии открыла новые благоприятные перспективы для совместной работы кинокритиков и киноведов социалистических стран.

А.М.

Кризис буржуазной культуры и экран

Юрий Комов

Нью-Йорк. Осень

В Нью-Йорке осень. Но солнце заливает небоскребы, и нечем дышать. Вовсю трудятся кондиционеры, гоня холодный воздух в офисы. А по календарю — октябрь.

На Пятой авеню — «самой богатой улице мира» — привычная толчея. Все бегут, спешат, обтекают друг друга. Всех обтекает воздух — смесь дорогих духов и выхлопных газов, стелющихся в насыщенном движении фордов, роллс-ройсов и кадиллаков. Толпа — такая крошечная среди небоскребов,— растекается, охватывая все видимое пространство.

Из стекла и камня зданий, из недр «подземки» город выталкивает людей, бросает их на свои улицы. Двери-вертушки, прокручиваясь, шелестят в такт шелесту шин по асфальту.

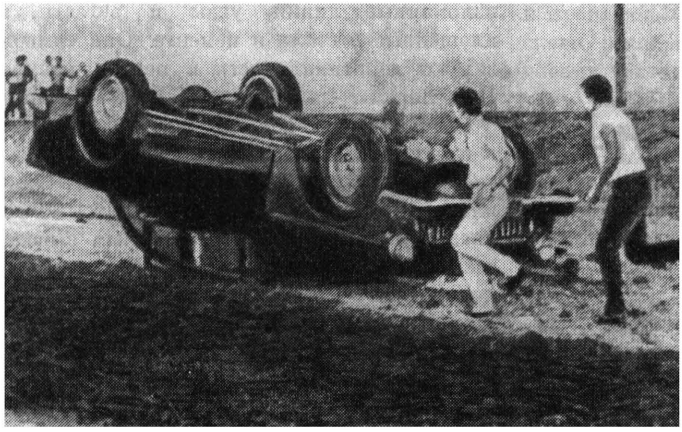
...Пройдитесь по улицам города, «нырните» в «кусты» яркой рекламы, в темную чащу небоскребов, уходящих пиками в серо-грязное, закопченное небо, и вы окажетесь под сводами каменного леса. Под колпаком, отгородившим от окружающей среды, от всей остальной Америки эту обитель наркоманов и преступников, этот рабочий кабинет бизнесменов Уолл-стрита, это пристанище жителей кирпичных «коробок» негритянского гетто.

Улица переливается всеми цветами радуги и ошеломляет. Реклама зазывает прохожих зайти сюда, туда, посмотреть, купить, пощупать, проглотить. На Таймс-сквер рядами выстроились кинотеатры. Здесь в прозрачных будках скучают кассирши. Зачастую в зрительном зале не насчитаешь и десяти человек. Тем громче кричат зазывалы: «до начала аттракциона — пять минут».

Чинно и почти академично высятся над нищетой и роскошью, над этим людским водоворотом абстракционистские шедевры: изломанные линии, углы и зигзаги, воплощенные в стали и цементе. Они символизируют «оригинальность и неподражаемость Нью-Йорка», законодателя всех «новаций».

Спускаемся в «подземку»: все серое, грязь и запустение, грохот проносящихся поездов, спертый воздух. На одной из стен — яркое пятно, от него разводами расходятся цифры, квадраты, некие фигуры. Красным выведено чье-то имя, в другом месте вкраплено: «кока-кола». Это тоже произведение искусства. Так, по-своему, украшают «подземку» молодые «подпольные» художники. Как волна от взрыва, быстро распространяются так называемые «граффити», еще одна «новация» в искусстве. С одной стороны, это своеобразный протест американской молодежи: «на стенах подземки,— говорится в популярной песне,— начертаны слова молодых пророков», один из способов ее утверждения в обществе, проявляющем так мало интереса к потребностям и нуждам молодых. Но будем откровенны, это и симптом деградации общества, в котором, дабы привлечь к себе внимание, люди перестают быть самими собой, встают с ног на голову. «Граффити», тем не менее, сумели выйти и на белый свет: со стен «подземки» они перекочевали на стенки вагонов, выехали из мрачных туннелей, разбежались по всему Нью-Йорку, стали популярны. Уже существует «Юнайтед Граффити Артистс» — союз художников-граффитистов, организуются выставки, распродаются картины. Молодые бунтари, бывшие нарушители распорядка подземок, за которыми охотились полицейские, получают первые гонорары за свои произведения, оформляют спектакли, идущие на Бродвее.

На экраны страны вышел даже фильм — «Американские граффити». Время действия в нем отнесено на десять лет назад, место действия — маленький городок на севере Калифорнии. Сюжет: группа молодых людей, окончивших школу, проводит всю ночь, гоняя на машинах, вступая в драки, пьянствуя и всячески «прощаясь с детством». Они знают, что пришла пора устраиваться в обществе, которое не любит идеалистов и



«Американские граффити»

неудачников и равнодушно к высоким порывам души. А вот насилие, особенно в сочетании с нездоровой изобретательностью, может стать залогом успеха. Об этом и рассказывает фильм, сделанный молодым режиссером Джорджем Лукасом; фильм этот заслужил репутацию одного из лучших в этом году.

Интересно, что Лукас, которому 28 лет, как и его молодые коллеги,— новое имя в кинематографе. Джон Хенкок, сейчас ему 34 года,— автор фильма «Медленно бейте в барабаны»; Мартин Скорсезе, 30 лет, поставил картину «Нищие кварталы»; Теренс Мэлик, 29 лет, автор фильма «Пустыри»,— все это, как правило, люди, которые в полной мере вкусили «прелести» «великого общества». Скорсезе, режиссер «Нищих кварталов», говорил, что работал над своей первой картиной восемнадцать лет; как раз столько лет он прожил в бедных кварталах Нью-Йорка, где и разворачивается действие его фильма, рассказывающего о том, как беспощадно калечит «великий город» души молодых людей.

С такой же искалеченной душой пришел в кино другой представитель «молодежной волны» — Ральф Бакши. Его иронически называют сейчас «новым Диснеем». Действительно, в мультфильм Бакши внес «новаторскую» струю. Его последний фильм «Насыщенное движение», как и первая картина «Кот Фриц» — это мультфильмы, как говорится, «для взрослых»... Смотреть их противно, но та грязь, те нечистоты Нью-Йорка, которые в картинах Бакши заливают экран, это не праздные выдумки режиссера, а в большинстве своем правдивые зарисовки жизни города-гиганта, его трущоб, его мафий, его сексуальных уродств. Недаром сам Бакши говорил, что его фильм — «об отчаявшихся, одиноких, обиженных людях, о тех, кто и меня сделал отчаявшимся, одиноким и обиженным».

Но от «мерзостей жизни» вернемся на «самую богатую улицу мира».

В книжном магазине «Брентано» людно. У входа посетителям раздают красные спелые яблоки: так рекламируется одна из новинок — книга по садоводству. В другом отделе привлекательной наружности молодой человек старательно вышивает: в магазине можно приобрести пособие, которое поможет вам овладеть навыками и в этой области. Там же довольно бойко расходится книга Нормана Мейлера «Мерилин», в которой рассказывается «все и даже больше,— так гласит реклама,— о неповторимой Монро». Жизнь кинозвезд, воспоминания их самих и — о них, это, пожалуй, сейчас один из самых ходких товаров на книжном рынке США. Американцы проявляют не так уж много интереса к филь-

мам, в которых снимаются их любимые актеры, но не пропустят ни одной скандальной истории с участием своих кумиров, знают подробности семейной хроники каждого из них. Особенно преуспел в этом деле журнал «Модерн скрин», на страницах которого невозможно встретить серьезную работу о современном кино или прочитать интересную рецензию. Все подчинено духу сенсации: в центре внимания «все, что угодно о звездах» — разводы Джона Уэйна и Элвиса Пресли, семейные неудачи Элизабет Тейлор, интимные отношения Али Макгро и Стива Маккуина, повторный брак Натали Вуд и Роберта Вагнера...

Не избежала влияния этой моды и книга Мейлера, также содержащая «сногсшибательные» разоблачения. Суперзвезда американского экрана, покончившая жизнь самоубийством, женщина, каждый шаг которой «отпечатывался» крупным шрифтом на первых полосах газет, и после смерти не обрела покоя. Эксгумация «сексбомбы века», «единственной и неповторимой» прошла с аншлагом! И сегодня критики, тоскующие о «старом добром времени», сетуют только на то, что пока на голливудском небосводе не видно новой «звезды», способной постоянно быть в центре внимания печати, радио и телевидения. Времена Греты Гарбо, Кэтрин Хэпберн, наконец, Мерилин Монро на американском экране прошли безвозвратно. Критика признает, что и сейчас есть не мало «звезд первой величины», талантливых актрис, и все же всем им отказывается в праве взойти на вот уже несколько лет подряд свободный голливудский престол. И книга Мейлера — это тоже повествование о закате, о последней из «великих звезд Голливуда», о так никем и незамененной «богине американского экрана».

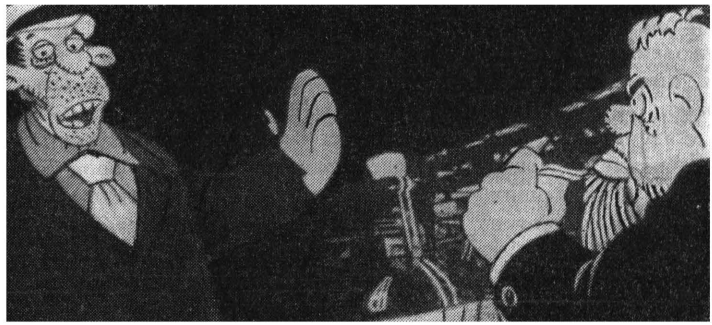
Фильмы, в которых снималась Монро, выглядели как одна бесконечная серия интимных приключений любимой героини. Так же вошел в историю американского кино и Джон Уэйн, «ковбой до мозга костей». До сих пор появляются ленты с его участием — и всегда только в этом амплуа. Герои американского проката сегодня — это актеры, подчиненные воле режиссера или сценариста. Новый фильм не возникает вокруг них или специально для них — они просто участвуют в той или иной работе.

К тому же произвол некоторых режиссеров подчас отнимает у актеров возможность проявить свою индивидуальность, раскрыть мир человека и мир в человеке. Пожалуй, в первую очередь страдают от этого роли женские: в некоторых лентах актрисы, как признают сами американцы, превращаются в «бледные манекены на горизонте».

Но кто же занят в больших художественных лентах, идущих сейчас в кинотеатрах Нью-Йорка, о ком пишет критика, чьи фамилии склоняют все нью-йоркцы? Назовем их.

Сейчас в США хорошо принимают так называемых европейских актрис: Сару Майлз (ее последний фильм, где она снималась в паре с Бертом Рейнольдсом,— «Человек,

«Насыщенное движение»



который любил Танцующую Кошку»), Марию Шнайдер (дебютировавшую в нашумевшем фильме «Последнее танго в Париже»), Гленду Джексон (ее две последние картины — «Воскресенье, проклятое воскресенье» и «Немного больше» —имели шумный успех).

Популярны и «черные звезды» — Сесиль Тайсон и Дайана Росс, которую советский зритель знает по фильму «Леди поет блюзы». (Московский фестиваль, 1973). Она и Сесиль Тайсон (исполнительница главной роли в фильме «Саундер») стали первыми негритянскими актрисами, выдвинутыми на соискание «Оскара» за лучшее исполнение женской роли.

Из «звезд» прежнего поколения, актеров 60-х годов, пожалуй, лишь Фей Данавей напомнила о себе в картине «Оклахома, как она есть», также знакомой советскому зрителю.

Список любимых американских киноартисток был бы неполон, если бы я не назвал еще два имени — Али Макгро и Лизу Минелли. Первая, завоевавшая огромную популярность участием в фильмах «До свидания, Колумб» и «История любви», недавно выступила в картине «Побег», где создала противоречивый образ женщины, становящейся на путь преступления и насилия после того, как она приняла участие в игре с жизнью и смертью, которую затеял человек, ею любимый.

Для Лизы Минелли — названной лучшей актрисой года — самой высокой ступенью в ее творческой карьере стала картина «Кабаре». С успехом прошедшая по экранам многих стран, она собрала в 1973 году самый богатый урожай «Оскаров», ежегодно присуждаемых Академией искусства и науки кино за лучшие работы в кинематографе.

Академия — одно из старейших объединений кинематографистов. Ежегодно 3100 ее членов, обладающих правом голоса, называют лучшую картину года, лучших актрису и актера. Призы присуждаются также за лучшее исполнение «вспомогательной» роли, за лучшее озвучивание картины, за кинематографичность, за наиболее удачную музыку в фильме, за лучший зарубежный фильм (в числе представленных в 1973 году картин был и советский фильм «А зори здесь тихие...»).

Печать, радио и телевидение уделяют много внимания церемонии присуждения и вручения «Оскаров». Конкурс превращается в настоящее шоу — столь любимый американцами жанр,— сопровождаемый неизбежной шумихой и соответствующей рекламой. Задолго до того, как будут названы лучшие картины года, начинается «обхаживание» общественного мнения — серьезная кампания, осуществляемая по строгому плану. У предприимчивых дельцов от кино бухгалтерия, оснащенная по последнему слову техники, работает безотказно. Подсчитано, что лишь выдвижение на «Оскара» увеличивает кассовые сборы фильма в среднем на 1 млн. долларов. В этой связи коммерческие интересы часто перевешивают все другие соображения, и на приз Академии часто выдвигаются картины, рассчитанные лишь на внешний эффект и лишенные серьезного значения.

В 1973 году на соискание «Оскаров» в различных категориях были представлены лучшие, по мнению критики и зрителей (среди которых проводились опросы), картины 1972 года. Два фильма — «Крестный отец» и «Кабаре» были выдвинуты сразу в 11 и 10 категориях соответственно. Так 45-е по счету ежегодное вручение «Оскаров» в Лос-Анджелесе фактически стало триумфом этих двух лент: «Кабаре» получил 8 призов, «Крестный отец» — 3.

Но хотя по числу призов фильм «Крестный отец» и уступил «Кабаре», все-таки он был назван лучшей картиной года. (Не будем говорить здесь о прекрасной игре Марлона Брандо, исполнителя роли «падроне», главаря мафии, признанного лучшим актером года, но отказавшегося от своего «Оскара» в знак протеста против дискриминации актеров-индейцев и ставшего традиционным в американском кинопрокате показа индейцев как кровожадных дикарей, заклятых врагов «хороших американцев»,— обо всем

Лиза Минелли в фильме «Кабаре»

этом на страницах вашего журнала уже писалось).

Читателям, знающим об американских гангстерах, вписавших не одну кровавую страницу в историю американской преступности, особенно в 20—30-е годы нашего столетия, вероятно, могут показаться неправдоподобными рассказы о том, что в наше время все еще вспыхивают настоящие войны между различными группами одной широко разветвленной сети организованной преступности в США. Сейчас эта сеть контролирует — и это ни для кого уже не секрет — многие отрасли бизнеса и даже оказывает определенное влияние на политическую жизнь страны. Последняя такая война разразилась в 1971 году, и местом боевых действий стал Нью-Йорк. Среди бела дня совершались убийства с применением пулеметов, автоматов и другого оружия. Полиция только разводила руками и собирала трупы. Так продолжалось до тех пор, пока оставшиеся в живых члены нью-йоркской мафии не договорились между собой об условиях перемирия.

Так что фильм «Крестный отец» в определенном плане можно назвать злободневным. Большие сборы сделал и другой фильм, посвященный разоблачению мафии,— «Показания Валачи», построенный на реальных фактах. Наконец, совсем недавно на экраны вышла еще одна картина на эту же тему — лента Теренса Янга «Дон мертв», повествующая о событиях той «войны» 1971 года, о которой мы только что упомянули. Критика уже назвала этот фильм одним из лучших среди фильмов, посвященных разоблачению организованной преступности в США.

Удивительные вещи происходят в Нью-Йорке. Прогресс, так далеко шагнувший в Америке, имеет в обществе, не подготовленном к нему, не одну обратную сторону. Мозг не успевает за калейдоскопом открытий, настоящих и мнимых, отказывается поглощать шедевры и подделки одновременно. Действительность настолько перемешивается с тем, что происходит в фантазиях художников, что становится трудно отделить одно от другого. Великие ограбления копируются с сюжетов известных фильмов, а «герои» «организованных преступлений» чуть ли не выступают в роли консультантов при создании картин, посвященных их подвигам. Ужасное становится привычным, более того, своего рода «допингом», постоянно требующимся развращенному воображению зрителя. Многие поэтому просто отказываются от попытки понимать происходящее, предпочитая дрейфовать по течению. Равнодушных становится все больше.

Вспомним фильм Стэнли Кубрика «Заводной апельсин», вызвавший столько толков в 1972 году. Улицы города, отданные на произвол насильникам, люди, тщетно ищущие в четырех стенах прибежища от опасностей и тем не менее становящиеся жертвами, ибо и замки бессильны в этом обезумевшем мире. Да и сами жертвы по-своему безумны в своем одиночестве.

Статистика доводит до нашего сведения, что по сравнению с 25 другими крупными горо-

дами Соединенных Штатов Нью-Йорк по количеству совершаемых убийств занимает лишь двенадцатое место, второе — по количеству ограблений, семнадцатое — по числу изнасилований, двадцать третье — по числу краж. Оказывается, что в первых двух категориях впереди Детройт, насилуют больше в Сент-Луисе, крадут — в Фениксе. Но всюду одно и то же: люди не чувствуют себя в безопасности с наступлением темноты, в городах даже появляются целые районы, такие, как, например, Центральный парк в Нью-Йорке, которые после пяти часов вечера просто объявляются запретными.

Американского зрителя, как нам кажется постигла сейчас судьба наркомана, понимающего, что он сам убивает себя, и тем не менее оказывающегося не в состоянии отказаться от ставшего привычным приема наркотиков. То же можно сказать и о создателях фильмов: раз пустив машину в ход, они не в силах теперь ее остановить. Многие кинокомпании, в прошлом терпевшие убытки, теперь подсчитывают барыши от проката фильмов, рекламирующих насилие. Так доходы «Уорнер Бразэрс» выросли с 77 млн долларов в 1971 году до 134 млн долларов — то есть почти вдвое — в прошлом году. Предполагается, что в конце 1974 года их доход увеличится еще на 10 процентов. С коммерческой точки зрения наибольший успех фирме принес фильм «Крестный отец», о котором мы уже говорили. Картина обошлась студии «Парамаунт» в 6 млн, сборы же от нее составили 120 млн долларов. Побит прежний рекорд, принадлежащий мюзиклу «Звуки музыки», признанному лучшей картиной 1965 года (стоил 7,6 млн, собрал — 72 млн.) Не удивительно, что дельцы от кинопроката быстро уразумели, что времена «музыкальной комедии» со счастливым концом прошли. Такие популярные в прошлом фильмы, как «Моя прекрасная леди» (лучшая картина 1964 года), «Оливер!» (лучший фильм 1968 года), «Доктор Дулитл», сегодня кажутся анахронизмами. Даже фильм «Кабаре», несмотря на все увенчавшие его «Оскары», продержался на экране сравнительно непродолжительное время, уступив место «фильмам насилия». Последняя попытка возродить жанр мюзикла в кино — картина «1776 год», в которой история создания американского государства весело и бойко излагалась хором голосов «отцов нации»,— не увенчалась успехом; кассовых сборов фильм не сделал и быстро сошел с экрана. «Голливуд больше не увеселительное заведение,— заявил президент «Метро-Голдвин-Майер» Джеймс Обри,— здесь сейчас делают деньги».

В связи с этим высказыванием Обри интересно сказать несколько слов о нем самом — как об одном из наиболее ярких представителей администрации студий, перешедших сейчас к осуществлению новой политики в кинопрокате. Обри приписывают недюжинные организаторские способности, рассказывают, что именно после его прихода (в 1969 году) в «Метро-Голдвин-Майер» дела студии стали стремительно поправляться. Известно, в частности, что не побоявшись потерять престиж, Обри, как опытный хозяйственник, без сожаления расстался с частью имеющего «историческую» ценность реквизита: так, на хорошо разрекламированном аукционе были проданы «колесница Бен-Гура», некоторые декорации, использовавшиеся при съемках знаменитых фильмов-гигантов, вокруг которых в свое время так шумела пресса. Да и самим фильмам-гигантам, дорого обходящимся студии, при Обри не поздоровилось: он перешел к созданию недорогих (в среднем по 1—2 млн на картину) фильмов. Так «Клеопатру» сменила на экране «Клеопатра Джонс» — фильм о сексуальных приключениях чернокожей Мата Хари. Вполне оправдала себя и непритязательная с художественной точки зрения серия фильмов о героях «с черным поясом» — мастерах карате и дзюдо, непобедимых молодых людях, в ничего не выражающих взглядах которых никогда нельзя прочесть ничего похожего на мысль. Обри принадлежит еще один афоризм, откровенно говорящий о том, какие цели преследовал он, ориентируя студию на производство подобных лент. «Качество наших картин,— сказал Обри,— измеряется сборами. Призы и благожелательные

отзывы критики нас интересуют меньше всего».

Сейчас на экраны Америки одна за другой выходят коммерческие ленты. Многие из них исчезают незаметно, не оправдав даже сделанных затрат, но некоторые становятся популярными и тогда влекут за собой бесконечную серию продолжений. Характерна в этом отношении история фильма «Шафт», главный герой которого — негритянский детектив Шафт (актер Ричард Раундтри), необычайно популярный сейчас среди черного населения Нью-Йорка,— стал кочевать из одной картины в другую, постепенно утрачивая свое своеобразие. Две последующие картины с его участием — «Большой счет Шафта» и «Шафт в Америке» — преследовали только коммерческие цели. А сам Шафт превратился в них всего лишь в черного двойника Джеймса Бонда.

Как видно, игра на расовых «престижных» чувствах, ориентация на различные группы населения также учтены в планах голливудских дельцов.

Тема насилия обыгрывается в самых разнообразных формах в сотнях картин, а приключения неуязвимых для пуль и ножей героев становятся стержнем, на котором строятся сюжеты не менее чем 90 процентов всех выходящих фильмов.

В 1966 году был отменен так называемый «Кодекс Хейса», хотя бы номинально ограничивавший при помощи цензурного «вето» распространение порнографических мотивов в выходящих на экраны фильмах. А попутно перестала считаться обязательной та победа «положительного» героя, которой до сих пор оправдывались от упреков в пропаганде безнравственности авторы фильмов со все увеличивающимся числом сцен жестокого и отвратительного насилия. Если раньше «закон», как правило, должен был торжествовать, то теперь торжествует просто кулак, вне зависимости от принадлежности его обладателя к числу «полицейских» или «воров». Преступников в фильмах перестали ловить, наоборот, они-то как раз все чаще и оказывались теперь победителями. Вероятно, фильмы стали от этого много правдоподобнее. Но постепенно намерение показать жизнь такой же безобразной, какой она является в реальности, переросло в нечто прямо противоположное. Фильмы, изображающие насилие, превратились в настоящие гимны преступности. Нарушители порядка вдруг необычайно поумнели и поинтереснели, а с созданием фильмов о мафии они даже стали чем-то вроде украшения на фоне убогой буржуазной повседневности. В итоге на экранах началась полоса настоящих празднеств в честь насилия, и ленты о хладнокровных убийцах наводнили кинопрокат. А после успеха фильма «Бонни и Клайд» коммерческое кино прямо-таки вцепилось в возможность слить в одном сюжете любовь и насилие, что и привело к появлению таких побивших рекорды по сборам картин, как «Побег» и «Человек, который любил Танцующую Кошку».

Особенно отчетливо эта тенденция прослеживается в фильме «Чарли Воррик», делающем сейчас баснословные сборы в Нью-Йорке. «Чарли» на первый взгляд кажется простым продолжением знаменитого фильма Артура Пенна «Бонни и Клайд», только герои в нем несколько постарели и живут они не в кризисные 30-е годы, оставшиеся в истории как «время отчаявшихся одиночек», но в век организованной преступности, в мире, где мелкому налетчику делать нечего. Согласно сценарию, написанному Говардом Родменом и Дином Рейснером, Чарли Воррик (Уолтер Меттью) и его жена Надин (Жаклин Скотт) некогда вели вполне мирный образ жизни, зарабатывая на хлеб работой в цирке. А когда работы не стало, они занялись мелким грабежом. Случайно им «повезло»: в маленьком банке они напали вдруг на большую сумму денег, принадлежавших мафии. В ходе традиционных для такого рода фильмов погонь и перестрелок Надин была убита. Горе осиротевшего Чарли не поддается описанию, сцена, где он оплакивает свою жену, погибшую при совместно задуманном и осуществленном ими налете на банк, воспринимается уже как подлинная трагедия. Да и в самом

деле, коль скоро все герои в фильме — преступники, одни из них должны же привлекать симпатии зрителей! Таким героем, быстро завоевывающим сейчас популярность, и стал Чарли Воррик, этот, как он сам себя называет, «последний из независимых» в преступном мире, ныне объединяющемся в синдикаты и сверхмонополии (на экране представители организованной преступности — пока еще герои сплошь отрицательные). Так Чарли оказывается в роли дважды преследуемого — законом и «синдикатами».

Режиссер фильма Дон Сигел сознательно избегает малейшего налета кинематографической визуальной изысканности: на экране царит только действие — перестрелки, убийства, избиения инсценируются с той грубостью и жестокой откровенностью, какая была так характерна для фильмов «Крестный отец» и «Французский связной». Можно, следовательно, говорить о том, что в фильмах насилия, то есть в фильмах о преступниках, против которых одинаково бессильны как блюстители порядка, так и просто честные люди, установились свои особые внутрижанровые традиции и композиционные принципы. А это значит, что жанр сформировался и даже приобрел определенную стабильность.

Многие американские критики, понимающие опасность развития кинематографа по этому пути, справедливо задают вопрос: коль скоро преступные деяния и убийства превратились сейчас в самый ходкий товар в американской кинопромышленности, куда идти самому обществу, идеалом которого отныне становится человек с пистолетом, ножом или кастетом, психически уродливый и социально опасный?

Что будет с Нью-Йорком — бог с ней, со страной в целом — и с его обитателями в будущем? Такой вопрос поставил себе режиссер Ричард Флейшер в фильме «Сойлент грин». И вот какую картину жизни он нарисовал, не прибегая при этом к особому перенапряжению фантазии и лишь несколько укрупняя черты, присущие его родному городу уже сейчас.

Нью-Йорк, весь залитый ядовито-зеленым светом, погруженный, как в тину, в полуотравленный смердящий воздух. Страшные остовы домов, битком набитые каморки, лестницы, заполненные людьми, рядами спящими на ступеньках. Улицы, залитые людьми с позеленевшими лицами и тусклыми, но жадными глазами. Никому ни до кого нет дела. Люди забыли запахи леса, цветов, травы. Они отравлены городом, в котором обречены жить.

«Саундер»

А в центре этого города — современное, сталь и стекло — здание, от которого веером расходятся улицы. По ним бредут существа, которым уже ничего не осталось, как только стучаться в тяжелые двери, за которыми их ждут такие же, как они, полулюди — полуроботы. За этими дверьми пришедших зарегистрируют и опросят об их вкусах: музыка, цвет, пейзаж. А потом служители в белых халатах проводят каждого в специальный зал. Там человека уложат на небольшое возвышение и сделают ему укол, после чего он останется один. Тогда зазвучат его любимые мелодии, а стены образуют панораму: поле, речка, бабочка, качающаяся на цветке. Всматриваясь

в этот пейзаж, смонтированный точно по его заказу, человек радостно улыбается, шепча: «Разве это не прекрасно?» А через пять минут, пока в зал проводят следующего, из двери вынесут его труп. Вместе с другими мертвецами его погрузят в специальный гигиенический автофургон и отвезут на фабрику, где машины, для которых и готовится это «сырье», отштампуют грязно-зеленый «хлеб будущего»— «сойлент грин».

Таков путь, который проходит один из героев фильма «Сойлент грин», помощник детектива, теоретик полицейской службы, в роли которого блеснул ярким дарованием артист Эдвард Робинсон.

Даже люди, верно служащие закону, говорит Ричард Флейшер зрителю, оказываются жертвами общества, чуждого массам, общества-машины, страшные металлические челюсти которой, сделанные человеком, в конце концов его же и перемалывают.

Черты странного и страшного города, возникающего на экране в фильме Флейшера, неясно проступают под сеткой ни на минуту не прекращающегося мелкого нью-йоркского ноябрьского дождя. Сам же этот город кажется искусственным, рожденным в границах чьего-то больного воображения, как бы нереальным. Перенаселенный до отказа, он дышит воздухом, для которого в сводках погоды давно уже применяются только такие характеристики, как «неприемлемый», «нездоровый», «загрязненный», предстает перед вами погруженным в бесконечно затянувшийся кошмар, полубезумным.

...А когда вы проснетесь наутро после просмотренных фильмов, в вашем почтовом ящике вас ожидает свежая утренняя газета: вновь избранный мэр города Нью-Йорка Абрахам Бим, сообщает она, планирует значительно расширить контингент полицейских, доведя его до 35 тысяч человек. Наконец-то вы будете спать спокойно, нью-йоркцы, наконец-то вам не будут угрожать убийства и насилия, захлебывается от восторга услужливый репортер. Но нью-йоркцы не спешат радоваться, они знают: новое утро — новые обещания. И старые проблемы и страхи.

В привычном темпе начинается рабочий день на киностудиях страны. У «Метро-Голдвин-Майер» (МГМ), например, новые планы в связи с новым президентом: Фрэнк Розенфельд сменил на этом посту Обри. Что-то придумает он, чтобы увеличить доходы МГМ? А пока «Последние известия» нас уведомляют о том, что МГМ с момента своего создания в 1924 году выпустила на экран 1400 фильмов. Сколько же новых прибавит к ним Фрэнк Розенфельд? И что это будут за фильмы — о чем, какие?

Улицы Нью-Йорка наливаются тусклым светом — ноябрь меньше балует ясными днями, чем октябрь,— полнятся людьми и автомобилями. Заливаются колокольчики эмиссаров пресловутой Армии спасения, раз в год устраивающей — в День благодарения — обед с традиционной индейкой для бездомных бродяг, нищих, студентов, и великодушно позволяющей им умирать с голоду в любое другое время.

Около Нью-Йоркской публичной библиотеки дает импровизированное представление молодой мим, студент, которому нечем платить за учебу, книги и необходимо «перехватить» в течение дня хотя бы один «хот дог»: кусок хлеба с сосиской. Он забирается на одного из каменных львов, охраняющих главный вход в библиотеку, и застывает над Пятой авеню, перебирая руками, как будто лезет по невидимой веревке наверх. Но вскоре руки его бессильно обвисают, а потом протягиваются к прохожим за подаянием. Нью-Йорк обожает символы, но нью-йоркцы так привыкли к уличным артистам — и на молодого американца, застывшего с протянутой рукой у здания публичной библиотеки, никто не обращает внимания.

Наступает новый день и для поставщиков «нового» в искусстве. Их фантазию уже не удовлетворяет симметрия кубов и параллелепипедов, не трогает дрожание струн, натянутых между двумя столбами, они ищут новые средства для выражения нового дня. Прохожие невольно оглядываются на последние шедевры, выставленные на углу Второй авеню и 47-й улицы в Манхэттене: на две смятые

в лепешку легковые машины, которые скульптор почему-то назвал «Техасские впечатления».

Унылый дождь как бы замерзает в воздухе, и сильные ветры, обычно пронизывающие Манхэттен с востока на запад, куда-то гонят по неестественно прямым улицам и авеню, перечеркивающим город на квадраты блоков,— людей, обрывки бумаги, лоскутья старых афиш.

«Скоро зима»,— говорят нью-йоркцы.

Нью-Йорк

Евгений Бабенко
Корреспондент ТАСС — специально для «ИК»

Киноавтоматы массового пользования и искусство

Афиши кофейной фирмы «Мокарекс» прошлым летом настойчиво зазывали в парк парижского пригорода Курнев посмотреть на восьмое чудо света — «международный автомат Виллис». Стоявшая на помосте среди коробок и пакетов с кофе кукла — в человеческий рост, во фраке, цилиндре и перчатках — неожиданно включалась: неплавными механическими движениями снимала цилиндр, наливала из кофейника в чашку дымящийся напиток, подносила ко рту и удовлетворенно закатывала стеклянные глаза. Это повторялось еще и еще: одни и те же, запрограммированные раз и навсегда повороты, движения, взгляды.

Вдруг, отставив чашку, кукла резко и проворно спрыгнула на землю и принялась раздавать зрителям рекламные плакатики. Толпа от неожиданности и испуга отпрянула: этот робот в одежде, эта кукла с плотно заштукатуренным гримом и застывшим, как маска, лицом, этот рекламный «международный автомат Виллис» оказался... человеком. Старым актером, нанятым на роль механической игрушки!

Когда я рассказал об этой сцене французскому кинокритику Жозе Бескосу, он воскликнул:

«Помилуйте, я могу назвать вам десятки подобных «виллисов», помостом для которых служит не рекламный киоск в парке, а павильоны киностудий; и аудитория у них — не сотня гуляющих парижан, а миллионы французов. Другой вопрос, к а к становятся эти люди — режиссеры и актеры — своего рода заводными куклами».

И речь зашла о том французском кинематографе, который называют коммерческим. Сразу оговоримся: здесь, во Франции, считаются коммерческими в принципе все фильмы, поступающие в прокатную сеть. И те фильмы-одиночки, какие можно поставить в ряд я в л е н и й французского и мирового киноискусства, и те бесчисленные ленты, которые имеют с настоящим кино лишь одно общее — триацетатную негорючую кинопленку — и которые именуются то «порно», то «секси», то просто «кошон». О первых (то есть «явлениях») местная критика пишет много и много спорит, о последних не упоминает никогда, как будто не эти порнографические, с самым примитивным сюжетом, а то и почти без оного, ленты прокручиваются ежедневно примерно в 90—100 из всех 270 парижских кинотеатров.

Однако основные фильмы нынешнего французского экрана — не те и не другие, а расположенная посередине между этими двумя крайними категориями коммерческая, массовая кинопродукция или, как ее стыдливо называют сейчас, «кинофильмы на широкого зрителя».

У первых они заимствуют «напрокат» «высокие чувства» и темы, у последних — необходимую («зритель любит!») долю секса (но тут уж в рамках мелкобуржуазного понятия о «приличиях»). Об этих фильмах критика пишет — когда их похвалит, когда поругает,

но никогда не спорит. Зачем? И так все ясно: они не наводят на размышления, а лишь развлекают и увеселяют...

Фильмы-дивертисменты

«Мы производим массовые зрелища. Самый большой финансовый успех обеспечивают те фильмы, которые могут смотреть все, те, на которые можно приходить целыми семьями. Я за веселые фильмы!» — говорит Ален Пуарэ, главный продюсер и директор фирмы «Гомон-Энтернасьональ». На примере этого самого крупного во Франции (наряду с «Ю. Г.С.») кинопредприятия можно рассмотреть механизм действия хорошо отлаженной ныне на Западе системы по производству коммерческих фильмов: «прокатчик — продюсер — исполнители».

«Гомон-Энтернасьональ» (для справки: фирме принадлежит 23 самых лучших, самых больших и дорогих кинозала во французской столице) не только выбирает угодные ей ленты для показа в своей прокатной сети, не только во многом диктует этим свои законы постановщикам будущих фильмов, но и, как троеликий Будда, сам выступает и прокатчиком, и продюсером, и фактически постановщиком многих фильмов. Нанимаемый фирмой режиссер лишь исполняет ее волю: снимает по одобренному «Гомоном» сценарию, работая с полностью укомплектованной «Гомоном» же съемочной группой.

Сам директор «Гомон-Энтернасьональ» Пуарэ был с 1942 года и по сей день продюсером около 145 постановок. И хотя среди режиссеров, подрядившихся работать по заказам фирмы, немало известных, таких, как Жерар Ури, Ив Робер, Жорж Лотнер, Раймон Дево, высшим авторитетом, по сути, хозяином для них является тот же Ален Пуарэ.

«Мы вынуждены ставить фильмы определенного типа из-за нашей системы проката, которая плохо приспособлена для показа «герметических» произведений. Такие фильмы лучше подходят для демонстрации в небольших кинозалах, которыми мы не располагаем»,— поясняет Ален Пуарэ. Впрочем, эти его пояснения недостаточны и в свою очередь нуждаются в пояснениях. Если перевести их на более откровенный язык, то надо будет сказать: фирма выпускает и прокатывает в многоместных залах по преимуществу «веселые» фильмы, точнее, те бездумные и легковесные ленты, которые приносят фирме весомый и гарантированный коммерческий успех.

Последний «боевик» фирмы «Гомон», выпущенный на первые—гомоновские же — экраны Парижа в декабре 1973 года, «Привет, артист!»

«Двое в городе»

(продюсер Ален Пуарэ, постановщик Ив Робер, в главных ролях Марчелло Мастроянни, Франсуаза Фабиан, Жан Рошфор, Карла Гравина), обошелся в 12 миллионов франков. Тогда как самый высокий предел мечтаний молодых режиссеров, сохраняющих независимость от прокатных дельцов,— заполучить для начала съемок хотя бы десять тысяч. «Бюджеты молодых кинематографистов у нас настолько малы,— говорит режиссер Лилиан де Кермадек, выпустившая 10 короткометражных и одну полнометражную ленту,— что с бюджетом, отпускаемым на фильмы типа «Большая прогулка» (с Луи де Фюнесом), я могла бы снять 700 фильмов».

«Гомон» идет на подобные затраты: они окупались и окупятся всегда — гарантией тому десятилетиями культивируемый самой же фирмой и ей подобными массовый зрительский вкус.

Типичный производитель гомоновского «кинотовара» режиссер Жорж Лотнер. Он снял, начиная с 1960 года, 20 фильмов. Считается, что он и создал жанр французского приключенческого фильма-бурлеска. Больше всего Лотнер любит комические фильмы: «Меня вгоняют в скуку психологические штуки. Я пытаюсь развлечь людей, которые скучают от серьезных проблем». Не удивительно, что на вопрос, как он относится к «кинематографу потребления», Лотнер не постеснялся ответить, что «не считает этот термин уничижительным».

В 1973 году на экраны Франции вышло сразу две кинокомедии Лотнера: «Несколько слишком спокойных людей» — о вторжении колонии «хиппи» в спокойную, размеренную жизнь обыкновенной французской деревни, и «Чемодан» — о приключениях секретного агента одной из капиталистических стран, путешествующего через границы ближневосточных государств в дипломатическом багаже. Благодаря изобретательности трюков и участию таких известных во Франции актеров, как Мирей Дарк и Мишель Константэн, «Чемодан» в течение нескольких недель удерживал в Париже первое место по сборам среди всех находившихся в тот период в прокате кинофильмов. Но мало похоже на то, чтобы даже Лотнера слишком радовал успех этого его детища.

«Как бы я хотел сделать хотя бы один фильм для детей! — с горечью восклицает он.— Например, снять «Остров сокровищ». В этой книге есть все: замечательное детское восприятие, приключения, экзотика. К сожалению, фильмы для детей — не коммерческие, а из-за денег я приговорен снимать только коммерческие ленты».

Сейчас Жорж Лотнер решил перейти на телевидение. «На телевидении,— поясняет он,— я, по крайней мере, не обязан давать во что бы то ни стало «зрительские места», снимать с одной лишь целью — максимально заполнить кинозалы. И все же у меня будут миллионы зрителей»,— заявляет Лотнер.

Итак, от фирмы «Гомон» уходит один из виднейших ее поставщиков. Его место займет, конечно, другой — слишком тепленькая это должность. И, возможно, тому, другому, понадобится сделать фильмов меньше, чем Лотнеру, прежде чем он, чтобы окончательно не задохнуться от удушливого климата стереотипных комедий-дивертисментов, тоже сбежит от этой хорошо оплачиваемой кабалы.

Бизнесмен Ален Делон и его «Боинги»

Судя по зрительским опросам, самый популярный во Франции французский киноактер — Ален Делон. Он же — самый неуважаемый. Популярный потому, что за 16 лет артистической карьеры он сыграл в более чем 30 фильмах, давших рекордное количество «зрительских мест». Неуважаемый потому, что трудно назвать другого актера во французском кинематографе, который мог бы сравниться с Делоном в постоянном, неутолимом стремлении к славе, к деньгам и еще раз — к деньгам любыми путями.

Мальчик из мясной лавки, затем — солдат, участвовавший в колониальной войне в Индокитае, затем — официант парижского кафе, Делон в течение семи лет обивал пороги французского кинематографа, прежде чем

«Шарло путешествуют по Испании»

его «запустил на орбиту» продюсер Жорж Бом. Он снимался под руководством Клемана и Висконти, Антониони и Мельвиля. А недавно Делон заявил в интервью по французскому телевидению: «Вряд ли я ограничусь одним кино. Надо попробовать в жизни еще многое. Я понял, что нельзя сниматься всю жизнь». Оказывается, Делон решал соединить кинематограф и театр с большим бизнесом.

Если молодые неимущие и малоимущие кинорежиссеры сейчас вынуждены сколачивать во Франции свои маленькие, из трех-четырех человек, объединения и становиться совместными продюсерами своих фильмов, чтобы избежать крепких объятий прокатных гигантов-спрутов, то Делон основал собственное кинообъединение «Абель продюксьон» именно для быстрой «выпечки» заранее гарантирующих кассовый успех фильмов-близнецов. И пошли один за другим: «Борсалино», «Быстрые стрелки (Биг Гюнс)»... Последний, выпущенный Делоном в ноябре 1973 года фильм—«Двое в городе». В главной роли каждой ленты — сам продюсер Ален Делон. А тема — в принципе та же, что уже лет десять на разные лады перепевается французским детективно-уголовным кинематографом. ...Уставший гангстер возвращается после очередного «дела» (или после отбытия последнего срока) домой на покой. Да не тут-то было. Его вновь начинают упорно сталкивать с честного пути друзья-уголовники. И пошла игра в «кошки-мышки» с таким же утомленным жизнью полицейским: головокружительная погоня по темным переулкам, по этажам обязательно недостроенных зданий. Прыжки, драки, выстрелы, кровь...

Похождения киносуперменов, подобных героям Делона, стреляющих быстрее любого автомата и никого не боящихся, зло высмеял в своей последней сатирической кинокомедии «Красавчик» режиссер Филипп де Брока. В эпизоде очередной утрированной стычки героя фильма, этакого сверх-Джеймсбонда (Жан-Поль Бельмондо), с полицейскими из тел бесчисленных жертв этого «красавчика» льются, на этот раз уже в точном смысле слова, реки крови.

Что же касается Делона, то его кинобизнес— это только часть в его коммерческой деятельности. Недавно перекупил авиакомпанию «Транс-Юньон» — две «Каравеллы» и три «Дугласа-6», добавил к ним два «Боинга-707», заказал еще два, послал заявку на четыре многоместных «Аэробуса» к 1976 году и теперь намерен купить у французского государства два сверхзвуковых пассажирских самолета «Конкорд», чтобы

сдавать их затем напрокат менее богатым авиакомпаниям. Делон намерен развернуть такую систему «чартерных» (нерегулярных, выполняемых по групповым заказам) авиационных рейсов, что это создаст, если дело выгорит, серьезную конкуренцию филиалу самого «Эр-Франса» — авиаобъединению «Эр-чартер». Делон попытался, правда, пока неудачно, прибрать к рукам и крупную фирму по продаже авиационного гражданского и военного оборудования за границу. Но неудача эта на благосостоянии Делона не отозвалась. Теперь у бывшего мальчика из мясной лавки лучшая конюшня скаковых лошадей на Венсенском ипподроме (уже приносящая немалый доход) и старинное имение, где когда-то отдыхала между сражениями Жанна д'Арк.

Могут спросить, зачем так подробно рассказывать о деятельности Делона в области большого бизнеса, ничего общего не имеющего с кинематографом? Да потому, что Делон — фигура по-своему очень характерная. Его судьба — это судьба таланта, проституированного капитализмом, в самом прямом и точном смысле этого понятия.

Новые герои

В наличии разнообразных способностей Делону не откажешь, но ему уже под сорок. Потому сейчас на смену «звезде», уже прошедшей свой «зенит», появился новый, весьма модный во французском кинематографе тип молодого актера. Описать его куда проще, чем, скажем, того же Делона или высокотехничного профессионала Бельмондо.

Бернар Ле Кок, 23 года. За пять последних лет снялся в четырех кинофильмах, во второстепенных ролях. И, наконец, в 1973 году сыграл главного героя в фильме Жана Жиро «Консьерж». Ле Кок играет и комические и драматические роли. Политических взглядов еще не приобрел, ни во что по-настоящему не верит и никому не поклоняется. Говорит, что снимается, чтобы платить за квартиру и телефон и иметь «карманные деньги». Рад, что оказался вблизи кинозвезд, что соседи узнают его на улице. Любит американские ковбойские фильмы. Его мечта? Сняться еще во многих фильмах, заработать много-много денег и купить дом за городом. (Все это записано с его собственных слов.)

Его герой из картины Жиро — Кристоф Мериньяк — закончив высшую школу и не найдя достойной для себя работы, устраивается... консьержем-привратником в большой жилой дом в респектабельно-буржуазном XVI районе Парижа. Кристоф быстро оказывается в курсе всех проблем своих жильцов: одному надо что-то срочно починить, у другой не ладится семейная жизнь (выше этого уровня проблем в фильме просто не существует)... И, в конечном счете, становится настолько незаменимым для всех, что женится на самой богатой наследнице дома, после чего уезжает в роскошное «медовое» путешествие. Так Кристоф благополучно вживается в то самое «общество потребления», с которым поначалу так решительно не желал мириться.

Жизнь героев «Консьержа» настолько мила, «бесконфликтна», легка, настолько вне времени и пространства, что, переодев актеров в костюмы другой эпохи и убрав из их речи пикантные словечки на современном арго, режиссер, ничего почти не меняя, мог бы перенести их из многоэтажного парижского здания категории «люкс» во дворец эпохи венецианских дожей или забросить их всех куда-нибудь в далекую внеземную цивилизацию.

Но «Консьерж» все-таки еще делает, хотя бы поначалу, хотя бы чисто условную попытку сказать несколько слов на тему: «не хочу я работать на эту систему!» В других фильмах того же Жана Жиро о таком и не слышали.

«Консьержа» далеко обогнали по популярности ленты с «Шарло» — квартетом тридцатилетних разудалых парней, обладающих, кажется, всего лишь четырехклассным общим образованием, но умеющих петь, танцевать и при помощи незамысловатых ужимок смешить публику. Фильмы с участием никогда не унывающих «Шарло» — «Шарло путешествуют по Испании» (режиссер Жан Жиро), «Сумасшедшие новобранцы», «Вот так спортсмены!»,

«Большой базар» (режиссер Клод Зиди) — путешествуют по Франции и Испании, по Японии и по латиноамериканским странам.

Теперь «Шарло», ставшие поистине олицетворением мелкобуржуазного самодовольства и «счастья», будут играть в фильме Андре Юнебелля слуг господ-мушкетеров в очередной (которой по счету?!) киноверсии романа Дюма-отца. На сей раз вся тяжесть действия перенесена на сметливых слуг — они станут основными героями фильма. А мушкетеры, по замыслу постановщика,— так себе, увальни, ни шпаги без верных «Шарло» вытащить не могут, ни оценить без их подсказки ситуацию не в силах. Казалось, глупее и незамысловатее, чем эти «Шарло» (Жерар, Жан-Ги, Жан и Жиль), никогда нигде не бывало, ан нет, выходит, они еще поумнее Арамиса и Д'Артаньяна, поблагороднее Атоса. Бедные любимые герои нашего детства!

Во всех фильмах с участием «Шарло» флирт заменяет любовь, а встреченные в пути трудности разрешаются, как по мановению волшебной палочки. Эти фильмы так же цинично лживы, как и неоднократные заверения их авторов в том, что они намеренно не создают «ангажированных» картин.

Мнимая аполитичность, намеренная игра в «непроблемность», характерные для таких коммерческих лент, за которыми в действительности скрыт целенаправленно действующий «механизм» манипулирования массовым сознанием, возымели обратную силу. Эти фильмы воздействуют не только на зрителя, которому и предназначаются в первую голову, но и на самих постановщиков, на актеров.

Недавно в ежемесячном кинообзорном бюллетене «Юнифранс-актюалитэ» были помещены результаты опроса, проведенного среди нескольких французских киноактеров. Если известный комический киноактер Пьер Ришар заявил: «Артисты — часть народа, и я согласен с тем, что они могут становиться на сторону левых политических сил», а Клод Риш сказал: «Политика актера заключается в выборе вещей, которые он играет. Это очень важно: политика через творчество!», то Франсуа Перье во всеуслышание провозгласил, что «актер не должен занимать политическую позицию, должен оставаться нейтральным». А Ален Кюни высказался еще более откровенно: «Я актер, а не гражданин!»

Лучше всего таким присяжным режиссерам и актерам от кинокоммерции ответил молодой режиссер Паскаль Обье, поставивший восемь короткометражных фильмов и один полнометражный — «Вальпараисо, Вальпараисо...».

«Любой фильм политически определен, является, иными словами, выражением определенной идеологии. Объявлять, что ты остаешься вне политики и идеологии, — значит, равняться на идеологию господствующего класса в капиталистическом обществе. Перед лицом аппарата угнетения, буржуазной культуры кинематографистам, которые стремятся противопоставить что-то этому аппарату, надлежит придать настоящий, подлинно народный характер самому массовому из искусств — кинематографу, поставив его на службу интересам трудящихся. Именно такую цель поставило перед собой объединение «Фильмы коммуны».

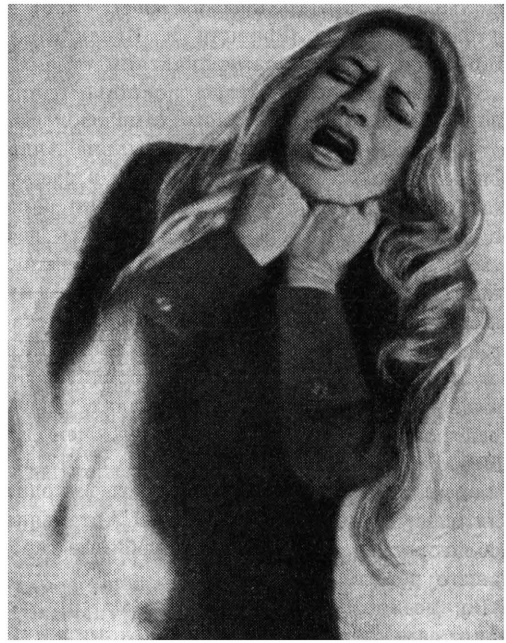
В объединении «Фильмы коммуны», куда вошло 80 режиссеров-продюсеров, Обье и смог осуществить постановку своей сатирической картины «Вальпараисо, Вальпараисо...», беспощадно и зло высмеивающей тех авантюристов левацкого толка, которые только играют в «революцию», а на деле обеспечивают себе капитал (не только политический!). Фильм был снят Паскалем Обье в феврале 1971 года, но в течение двух лет ни один из французских прокатчиков не соглашался выпустить его на экраны (Паскаль рассказывал, впрочем, что одна из прокатных фирм взялась показывать «Вальпараисо, Вальпараисо...» в продолжении двух недель в зале на 150 зрительских мест, но при условии, что ей будут отданы 70 процентов авторско-продюсерских прав на фильм).

«За эти долгие месяцы ожидания я так ничего и не снял, кроме одной короткометражки,— с грустью говорит Паскаль Обье.—

Я чуть было не сошел с ума от всех своих бесчисленных долгов и прочих ежедневных «радостей».

Паскалю сейчас 30 лет, но, когда его начинают называть молодым режиссером, он огрызается: «Молодого, или, как еще у нас говорят, нового французского кино не существует. Я нахожу, скорее, что на протяжении многих лет мы переживаем п у с т о й кинематографический период».

Как далек кинобизнесмен Ален Делон со своими «Боингами» и скаковыми лошадями от забот и трудностей кинорежиссера Паскаля Обье! Но Делон не выдержал борьбы и сдался на милость победителю — господствующему классу, принявшему и обласкавшему его. А Паскаль Обье продолжает свое трудное сражение. После того, как «Вальпарансо, Вальпарансо...» пробил все-таки путь к зрителям, он теперь намеревается снять в Новой Каледонии второй свой полнометражный фильм — о зарождении освободительного движения в колониальных странах, о восстании рабов в 1878 году.



«Дон Жуан-73»

Как важно, оказывается, знать курс на кинобирже

Иного пути, кроме пути Делона, для нас нет— так считают некоторые из молодых кинематографистов. Двадцативосьмилетний постановщик Жан Ларрьяга (фильмы «Львиная доля» выпуска 1971 года с Шарлем Азнавуром и Робером Оссейном, «Второстепенный полицейский» — 1972 года) признает: «Помимо работ двух-трех привилегированных режиссеров, таких, как Клод Шаброль, Клод Соте, французский кинематограф делится на два основных жанра: детективный фильм и фильм-комедия, которые неизменно обслуживаются восемью актерами, прочно удерживающими свои места. К тому же существует единая влиятельная биржа киноартистов. Режиссер должен знать биржевой курс сегодняшнего дня».

Ларрьяга проверил это на собственном опыте. Пригласив актерскую молодежь на основные роли в своем фильме «Второстепенный полицейский», он не смог получить на его постановку средства от прокатно-продюсерских объединений. И только, когда на остальные роли согласились такие признанные кинозвезды, как Николь Курсель, Робер Оссейн, Раймон Пелегрен, деньги были выданы.

«Никто из кинодельцов не хочет брать на себя риск,— сокрушенно разводит руками Жан Ларрьяга.— Кинообъединения, такие, как «Гомон» и «Ю. Г. С.», одобряют сценарии всегда одного и того же типа. Сколько-нибудь смелые сюжеты остаются лежать в «долгом ящике». Когда говоришь прокатчикам, что и фильмы без непременного участия в них кинозвезд могут заинтересовать зрителя, и даже приводишь примеры, в ответ раздается: «Это случайность!»

— А вы согласны с таким положением вещей?

— Да, потому что я хочу, чтобы мои фильмы выходили на экраны!

Грустное признание, не правда ли?..

Сигнал тревоги, поданный Андре Асту

И те, кто согласен с таким положением вещей, и те, кто пытается с ним бороться и его изменить, все громче говорят о той драматической ситуации, в какой оказалось к настоящему времени французское кино. Об этом недавно заговорил в открытую даже генеральный директор Национального центра кинематографии Франции Андре Асту. Выступая в ноябре прошлого года на одной из пресс-конференций, Асту заявил, что подает «сигнал тревоги» — о бедственном состоянии, в каком оказалось французское кино. «Асфиксия, к которой оно приговорено из-за безразличия ведающих им министерств, наносит ущерб творческой способности кинематографа и распространению французской культуры»,— сказал он. Вскоре после этого заявления Асту был смещен с поста директора киноцентра.

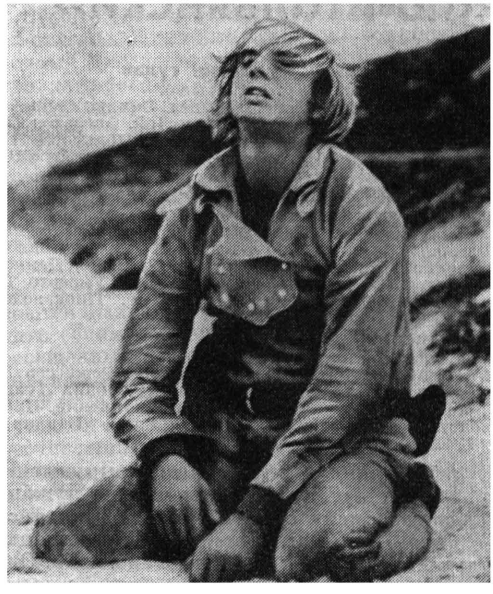
Асту должен был уйти, потому что осмелился подвергнуть критике основную тенденцию «аппарата буржуазной культуры» в кинематографе: считая продукцию кино таким же товаром, как и любой другой, правящий класс в капиталистическом обществе, верные ему киномонополии стремятся навязать кино свои законы. За кинематографом здесь оставляют всего две функции: приносить как можно больший доход и давать посетителям кинозалов суррогат духовной пищи.

●

Конечно, герои и создатели фильмов «Профессия: авантюристы» (Клода Мюло), «Дон-Жуан-73» (Роже Вадима с Брижжит Бардо в главной роли; второе название фильма — «Если бы Дон-Жуан был женщиной» полностью исчерпывает его содержание), марсельские контрабандисты из фильма «Мужчины» Даниеля Вина, «Несколько слишком спокойных людей» Жоржа Лотнера не войдут в историю французского кино. Но читатель, возможно, спросит: неужели ни один из тех примерно 200 кинофильмов, что были выпущены во Франции в 1973 году, не заслуживает права на такую честь?

Положение французского кинематографа драматично, серьезно, но усилия, которые предпринимает небольшая горстка людей, отстаивающих свои действительно творческие позиции, и если не всегда решающих, то смело ставящих серьезные проблемы, все же позволяют с оптимизмом следить за борьбой между коммерческим кино и подлинным киноискусством во Франции. Этот оптимизм вселяют такие кинофильмы минувшего года, как «Красная свадьба» Клода Шаброля, «Нет дыма без огня» Андре Кайатта, может быть, «Трудный день королевы» Рене Аллио. Сюда же можно отнести и картину «С закрытыми глазами» — первый полнометражный фильм Жоэля Сантони, созданный еще три года назад, но лишь теперь показанный широкому зрителю. Фильм о человеке, добровольно надевшем на глаза непрозрачные черные очки, чтобы не видеть неле-

«С закрытыми глазами»



пость, несправедливость и фальшь эксплуататорского «общества потребления». Активно бороться с его катастрофической бездуховностью, идти против этого общества герой фильма пока не может: и его друзья пока еще не прозрели, и он сам чувствует себя еще очень одиноким. Но и жить в «обществе потребления» дальше, не прикрывая глаза глухими черными щитками, он тоже не может. Именно чувство протеста — пусть поначалу пассивное и нечетко осознанное — может привести таких людей, как герой фильма Сантони, в идеологической борьбе, в классовых сражениях, определяющих реальный облик сегодняшней действительности, к правде и прозрению.

Париж, 1973 г.

Г. Богемский

Закон «по-итальянски»

«Задержанный в ожидании суда»
(«Detenuto in attesa di giudizio»).
Авторы сценария Серджо Амидеи, Эмилио Санна, Родольфо Сонего. Режиссер Нанни Лой. Оператор Серджо Д'Оффици. Художник Джанни Полидори. Композитор Карло Рустикелли. Производство «Документо Фильм» (Италия).

«Следствие закончено: забудьте»
(«L'istruttoria è chiusa: dimentichi»).
Авторы сценария Дино Маиури, Массимо Де Рита, Дамиано Дамиани (по роману Лероса Питтони «За тюремной решеткой»). Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Клаудио Рагона. Художник Умберто Турко. Композитор Эннио Морриконе. Производство «Фаир-фильм» (Италия).

«Полмиллиарда за алиби»
(«In nome del popolo italiano»).
Авторы сценария Адже и Скарпелли. Режиссер Дино Ризи. Оператор Сандро д'Эва. Художник Луиджи Скаччаноче. Композитор Карло Рустикелли. Производство «Интернейшнл Аполло Фильм» (Италия).

Судьбе бедняков итальянцев, вынужденных в поисках работы отправляться на чужбину, посвящено немало произведений итальянского кино — эмиграция остается одной из актуальнейших проблем итальянской жизни. Однако итальянец эмигрант, показанный в вышедшем на наш экран фильме «Задержанный в ожидании суда», далек от привычных неудачников-эмигрантов, и режиссера фильма Нанни Лоя на этот раз занимает совсем иная проблема.

Герой фильма— итальянец, уже давно живущий в Швеции и сравнительно преуспевший: инженер Джузеппе Ди Ной стал строительным подрядчиком, главой небольшой фирмы, он женат на очаровательной шведке Ингрид, у него двое не менее очаровательных детей. Уже целых семь лет он обещает жене и детям показать свою родину — солнечную Италию, далекую южную страну, «где апельсины зреют». И вот, наконец, мечта этой славной, поистине показательной буржуазной семьи сбывается: Джузеппе получает выгодный подряд, за него перед солидными шведскими заказчиками ручается итальянское посольство, и он в предвкушении будущих прибылей решает несколько недель отдохнуть на Средиземном море.

Пасмурное небо Скандинавии позади, и семейство Ди Ной уже катит в своей машине с домиком-прицепом к франко-итальянской границе. Впереди пограничный шлагбаум, а за ним — родная Италия.

Все как на рекламном плакате бюро путешествий: ярко сияющее солнце, голубое небо, подернутые дымкой горы, по широкой асфальтовой ленте шоссе бежит машина, за рулем — улыбающийся, источающий энергию и бодрость еще совсем нестарый глава семейства, рядом блондинка жена, на заднем сидении — упитанные, веселые, лижущие мороженое детишки и огромный лохматый пес, принимающий деятельное участие в общей радости.

Если добавить к этому, что благополучного строительного подрядчика, сколотившего капиталец в Швеции, играет Альберто Сорди, так хорошо знакомый по десяткам комедийных лент и по праву сегодня считающийся комиком номер один итальянского кино, то вполне понятно оживление в зрительном зале: публика предвкушает забавные похождения Сорди — Ди Ноя в Италии и уже настраивается на веселую волну.

Но не успевает автомобиль Джузеппе пересечь пограничную черту, как атмосфера благополучия мгновенно развеивается и фильм направляется совсем по другому руслу. Нам приходилось уже видеть Сорди в фильмах (причем, это были его лучшие работы), которые точнее всего определить как трагикомедии—вспомним «Бум», «Учитель из Виджевано», «Все по домам»,«Журналист из Рима». Но на сей раз перед нами картина, где элемент трагического явно преобладает и где талант актера, щедрый, но, как могло показаться, несколько однообразный, раскрылся своей новой гранью.

Режиссер фильма Нанни Лой, один из заметных представителей итальянского прогрессив-

«Задержанный в ожидании суда». Режиссер Нанни Лой

ного кино, знаком советским зрителям по своим антифашистским фильмам — «Пароль «Виктория» и удостоенной в 1963 году первой премии на III Международном кинофестивале в Москве эпической ленте «Четыре дня Неаполя», построенной на подлинных событиях восстания неаполитанцев против гитлеровских оккупантов. Последующие фильмы Лоя («Сделано в Италии», «Отец семейства») так же, как и его пользующиеся широкой популярностью у итальянцев телескетчи и телерепортажи, носили социальную окраску, высмеивая уродливость и нелепость различных сторон жизни итальянского «общества потребления». Своим последним фильмом «Задержанный в ожидании суда» Нанни Лой сделал решительный шаг в сторону политического кино и после по-журналистски наблюдательных и острых, но фрагментарных кино- и телесценок и «репортажей» создал серьезное и впечатляющее произведение, затрагивающее одну из главных тем западного политического кино: обличение жестокости судебной и тюремной системы буржуазного общества.

...Не успевает Джузеппе Ди Ной с ослепительной улыбкой протянуть паспорт подошедшему к машине на границе итальянскому полицейскому, как тот, козырнув, просит его пройти на минутку за ним для «выполнения некоторых формальностей». Из домика пограничников Ди Ной выходит уже в наручниках, превратившись в «задержанного в ожидании суда». Без всяких объяснений его грубо заталкивают в полицейскую машину и увозят в ближайшую тюрьму...

В тюрьме повторяется то же, что на границе: никто не хочет выслушать Джузеппе, никто не дает никаких объяснений. Тщетно он расточает мрачным тюремщикам свои обаятельные улыбки, тщетны его подобострастие, лесть, почтительные поклоны. По тому, как униженно держится этот богатый человек, почти что иностранец, мы понимаем, какую нелегкую жизненную школу пришлось пройти этому внешне столь респектабельному дельцу и что он еще не позабыл, какая темная, тупая сила на его родине — полиция, тюремщики, судьи — все, кто представляет собой опору власти и осуществляет функции подавления.

Четко, по-военному отвечает он на вопросы: «Джузеппе Ди Ной, инженер-строитель, год рождения 1923». У него снимают отпечатки пальцев, фотографируют в профиль и анфас, и он становится заключенным номер 115, сидящим в подследственном изоляторе. Мимоходом ему сообщают, что он убийца: обвиняется в убийстве немца по имени Франц Кальтенбрюннер.

Все страшно и нелепо, как в дурном сне, как в кошмаре. Никакого Кальтенбрюннера безобидный Джузеппе не убивал, единственный немец, которого он видел близко, был гитлеровский солдат, ни за что избивший его во время оккупации. Может, это его звали Франц Кальтенбрюннер, и он продолжает его преследовать до сих пор?..

Горькие размышления Джузеппе, его напрасные попытки объяснить равнодушным, даже не слишком жестоким тюремщикам, что произошла ужасная ошибка, поначалу еще робкие вспышки возмущения, протеста, перебиваются кадрами, рисующими продолжающую идти своим чередом жизнь «на воле»: по ярко освещенным улицам течет веселая толпа, сплошным потоком несутся машины, сверкают нарядные витрины. И тщетно мечется из консульства в полицейское управление, звонит по бесчисленным телефонам жена Джузеппе — Ингрид. Ее просьбы и настояния разбиваются о стену всеобщего вежливого равнодушия.

Далее действие фильма развивается довольно однообразно: подследственный превращается в транзитного, и его переводят из одной тюрьмы со звучным названием в другую — в

Италии большинство тюрем носит имена святых — в миланскую «Сан-Витторе», оттуда в Поджореале, в римскую «Реджина Чёли» («Царицы небесной»), оттуда в Сагунту в южной провинции Салерно. Джузеппе голодает, трясется в тюремных вагонах, заводит знакомство с другими узниками. Перед этим нагловатым и, вероятно, циничным мелким бизнесменом, благополучным эгоистом-мещанином открывается новая, не знакомая ему жизнь, со своими жестокими законами. Перед его глазами проходит целая галерея таких же несчастных, как и он: кто попал в тюрьму по ошибке, кто за кражу трех килограммов оливок, люди кочуют из тюрьмы в тюрьму без суда и следствия, не зная толком, какое обвинение им предъявлено...

Эта часть фильма наполнена и внутренним действием: с волнением мы следим за нюансами настроения Сорди — Ди Ноя, переходящего от надежды к отчаянию, то шагающего, как тигр в клетке, по тесной одиночке, то впадающего в мрачную депрессию или разражающегося бессильной истерикой. Скупыми и в общем-то уже знакомыми нам по другим фильмам средствами Альберто Сорди передает поистине широкую гамму переживаний, а в нескольких сценах поднимается до высот подлинной трагедии. И тут же мы видим его в более привычном образе: мелко семеня, он приближается к столу очередного начальника и лебезит перед ним, пытаясь добиться его участия послушной угодливостью. И когда все остальные заключенные, выражая свой протест, объявляют голодовку, Джузеппе, съежившись под издевательским взглядом наблюдающего за ним в глазок надзирателя, давясь от отвращения, покорно ест тюремную баланду. Вряд ли послушание и даже угодливость Джузеппе достойны строгого осуждения — как каждый рядовой итальянец, он испытывает вековечный страх перед «силой порядка», перед всегда враждебным простому человеку буржуазным государством. С этой слепой, непонятной силой лучше не связываться, тем более когда в отличие от своих товарищей по заключению ты, вчерашний буржуа, рискуешь своим положением. Эта короткая и простая сценка с супом, быть может, одна из самых выразительных в фильме, и Сорди в ней до конца раскрывает характер и чувства своего героя.

Наконец его вызывают к следователю, который, однако, говорит, что сможет допросить его лишь в присутствии выбранного им адвоката. И тюремщики и заключенные — каждый советует Джузеппе взять себе другого адвоката: в тюрьме царит взяточничество, и адвокаты платят проценты от гонорара тем, кто их рекомендует... Но пока Джузеппе раздумывает, в тюрьме Сагунты вспыхивает яростный бунт — доведенные до отчаяния заключенные требуют отменить тюремные правила, установленные еще во времена фашизма, требуют ускорить рассмотрение их дел. И хотя Джузеппе вовсе не участвовал в подготовке мятежа и даже пытался помочь своим тюремщикам, он попадает в число зачинщиков и вместе с ними — в тюрьму с особым режимом на острове Прочида, ту самую, где держали своих узников фашисты при Муссолини.

Здесь злоключения Джузеппе достигают кульминации: его зверски избивают уголовники, когда он простодушно им сообщает, что он никакой не герой и вовсе не зачинщик и даже не участник мятежа.

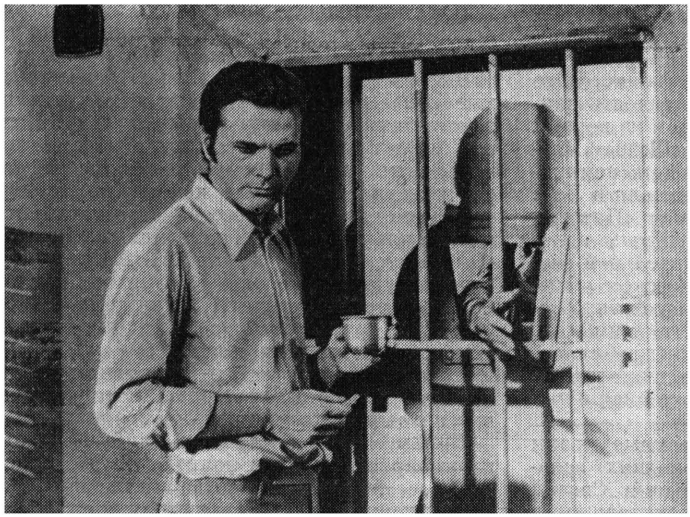
Психика Джузеппе не выдерживает.

Волнение за семью, ночные проверки, мелкие издевательства, побои, постоянная необходимость притворяться послушным, даже угодливым, чтобы не навлечь наказания, а главное, нелепое, дикое обвинение в убийстве — все это приводит к нервному кризису, и его увозят в тюремный сумасшедший дом...

Это логический финал всего фильма, хотя еще не его конец. Режиссер, не нагнетая особых ужасов и не показывая сцен, чрезмерных по своей бесчеловечности (кроме избиения Джузеппе уголовниками), не спеша подводит зрителя к выводу, что тюрьма в буржуазном государстве безжалостно растаптывает человеческую личность. Человека арестовывают неизвестно за что, возможно, по ошибке, не предъявляют ему обвинения, и не успевает еще даже начаться следствие, не говоря уже о суде, как человек раздавлен. У него нет больше ни моральных, ни физических сил, чтобы отстаивать свое человеческое достоинство и невиновность.

Авторы не случайно дали своему злополучному герою фамилию Ди Ной — по-итальянски это звучит примерно как «один из нас». История, приключившаяся с Джузеппе Ди Ноем, как бы говорят Лой и Сорди, может произойти с каждым итальянцем. Добавим лишь то, что герой фильма — человек богатый и за него хлопочет иностранка-жена; нетрудно себе представить, что ждало бы какого-нибудь бесправного бедняка, окажись он на месте Ди Ноя.

...Лишь в тюремной больнице Джузеппе впервые встречает человеческое участие. Хотя его психика серьезно нарушена, главный врач все же отказывается признать его ненормальным: иначе ему грозило бы никогда не выйти из тюремного сумасшедшего дома. Этот же врач устраивает встречу с адвокатом и следователем: оказывается, Ди Ной был задержан по обвинению в непреднамеренном убийстве, ибо на 57 километре шоссе Матера-Баттиналья, которое некогда строила его фирма, рухнул мост и погиб автомобилист — некий немец по фами-



«Следствие закончено: забудьте». Режиссер Дамиано Дамиани

лии Кальтенбрюннер. Но так как мост обрушился в результате горного обвала, и строительная компания в этом неповинна, тем более что сам Ди Ной находился в Швеции, то ввиду отсутствия состава преступления следствие решают прекратить...

Все кончается, казалось бы, хорошо, опять звучит веселая музыка, и автомобиль Джузеппе катит обратно к границе. Но сам Джузеппе уже совсем другой—его плохо слушаются пальцы, у него взгляд затравленного зверя, при виде полицейского на границе его охватывает панический ужас, и он, смешно перебирая ногами, опрометью убегает. Но даже эта внешне комедийная сцена не вызывает у зрителя улыбки. Мы понимаем, что после перенесенных травм Джузеппе никогда уже не оправится. С глубоким вздохом облегчения покидает он негостеприимную родину, чтобы возвратиться в чужую, далекую Швецию, где его вновь ждет жестокая борьба за существование — дела его пошли прахом, и фирма обанкротилась из-за невыполнения в срок взятого подряда...

Любопытно, что одновременно с фильмом Нанни Лоя в Италии на эту же тему был создан другой — «Следствие закончено: забудьте», причем не может быть и речи о плагиате или заимствовании. Поставил его режиссер Дамиано Дамиани, автор «Признания полицейского комиссара прокурору республики», фильма, с которым — наряду со «Следствием по делу гражданина выше всяких подозрений» — в итальянское кино вперные властно вошла новая тема: обличение системы буржуазного суда, тюрем и полиции.

Не будем пересказывать содержания фильма «Следствие закончено: забудьте». Скажем только, что герой фильма архитектор Ванци попадает в тюрьму тоже по нелепому поводу: его задерживают якобы для выяснения обстоятельств несчастного случая на улице, а на самом деле потому, что сидящим в тюрьме бандитам, задумавшим коварное преступление, нужен послушный свидетель — человек образованный, с общественным весом. Ванци играет популярный в Италии актер Франко Неро, который в «Признании полицейского комиссара...» исполнял роль молодого заместителя прокурора Траини. На наш взгляд, если фильм Лоя можно назвать актерским, так как в нем доминирует не только мастерство, но и своеобразие характера, личности Альберто Сорди, то фильм Дамиани—режиссерский: перипетии тюремной жизни даны в нем более впечатляюще и динамично, образы второстепенных персонажей, весь «фон» выписаны более ярко и выпукло. Но звучат оба эти фильма абсолютно одинаково: обстоятельно, не торопясь, они показывают, как бесчеловечная тюремная действительность, отражающая, как в зеркале, пусть порой кривом и деформирующем, действительность общества потребления с его всемогущей властью денег, коррупцией и взяточничеством, постепенно растлевает человека, растаптывает его самолюбие, достоинство, саму его личность.

Антифашистское и демократическое по своему духу прогрессивное кино Италии имеет опыт активного вмешательства в конкретную политическую борьбу за обновление устаревших законов. Вспомним хотя бы «Развод по-

итальянски» Пьетро Джерми, явившийся немалым вкладом в кампанию прогрессивной общественности за введение в Италии института развода. А требование отмены фашистского тюремного устава, калечащего личность заключенного, прозвучало еще в одном из первых неореалистических фильмов — в «Шуша» Витторио Де Сика, о котором невольно вспоминаешь сегодня, смотря картины Дамиани и Лоя. Созданный под прямым влиянием «Путевки в жизнь» Николая Экка, фильм «Шуша» показывал коренное различие исправительной системы в буржуазном и социалистическом обществе. Если в «Путевке в жизнь» вчерашних беспризорников воспитывают, помогают им стать людьми, то в «Шуша» беспризорных ребят держат в оставшейся в наследие от фашизма жестокой тюрьме, изо дня в день подло убивая в них все человеческое.

Существующие в Италии тюремные нравы подвергаются критике даже в комедиях: вспомним забавный эпизод в «Операции Святой Януарий» Дино Ризи. Когда приехавшим в Неаполь гангстерам требуются совет и помощь, они отправляются в городскую тюрьму на встречу с королем неаполитанского уголовного мира, который, сидя за решеткой (правда, весьма комфортабельно), с ведома тюремного начальства руководит всеми темными махинациями (это была последняя роль уже больного, полуслепого великого комика Тото, «несбывшегося Чаплина», как его называют после смерти теперь в Италии).

Закон не есть закон, слова — правосудие и закон, правосудие и справедливость далеко не всегда равнозначны. Вот вывод, к которому подводит зрителя целая серия политических фильмов — ленты Дамиани, Петри, Лоя и многих других прогрессивных режиссеров. Под живительным воздействием итальянского политического фильма и при деятельном участии итальянских сценаристов (Уго Пирро, Франко Солинаса) и актеров (в первую очередь — Джана Марии Волонте) просыпается от спячки и французское кино, также уже создавшее ряд картин, демонстрирующих бесчеловечность, цинизм, коварство, а также гнилость и несостоятельность буржуазной государственной машины в одном из самых ответственных и сложных ее узлов — органах подавления и принуждения. Полицейской и судебно-тюремной практике посвящены такие обличительные фильмы, как «Преступление во имя порядка» Марселя Карне, «Самые нежные признания» Эдуара Молинаро и «Макс и старьевщики» Клода Соте.

В этом же русле фильмов, анализирующих механизм власти в буржуазном государстве, порождающий, с одной стороны, судебно-полицейский произвол, а с другой — бессилие закона, идет и фильм «Именем итальянского народа», выпущенный у нас в прокат под названием «Полмиллиарда за алиби».

Быть может, такое несколько более легкомысленное и уж куда более кассовое название действительно «к лицу» этому фильму. В нем все эти проблемы трактуются в облегченном виде, лента занимательна, по форме это скорее детектив. Мы хорошо знаем ее постановщика Дино Ризи, режиссера многих шедших у нас фильмов — от «Журналиста из Рима» до «Операции Святой Януарий». Дино Ризи — режиссер очень неровный, одни его картины поднимаются до уровня подлинной художественности, другие остаются образчиками более или менее ловкого ремесла. Его фильмы чаще всего принадлежат к тому гибридному жанру комедии нравов и характеров, который получил название «комедия по-итальянски».

Фильм «Полмиллиарда за алиби» — пример взаимопроникновения политики и коммерции, которое характерно ныне для множества итальянских лент. Привычная детективная форма, ловко закрученный сюжет, участие двух блестящих трагикомических актеров, конкурентов Альберто Сорди — Витторио Гассмана и Уго Тоньяцци — все это призвано обеспечить успех фильму у зрителей. И вместе с тем в нем заложены некоторые идеи и жизненные наблюдения, делающие фильм не только занимательным кинозрелищем и сближающие его с произведениями прогрессивного направления политического кинематографа.

В центре фильма — немолодой, честный судья Бонифаци, образ которого в новой для себя манере лепит талантливый Уго Тоньяцци. (Заметим в скобках, что эта фигура неподкупного стража закона при всей ее привлекательности столь же романтизирована и утопична для сегодняшней Италии, как и весьма схожая с ней фигура полицейского Бонавиа в фильме Дамиани «Признание полицейского комисара прокурору республики».) Бонифаци — не бунтарь и не революционер, но он нетерпим ко всем несправедливостям общества, в котором он живет, нетерпим к земельной спекуляции, незаконному строительству, загрязнению и отравлению воды и воздуха. Его возмущают всеторжествующая коррупция и взяточничество. Поэтому он с особым рвением берется за расследование дела о таинственной смерти молодой девушки Сильваны Ладзарини, видимо, жертвы растленных нравов той буржуазной среды, в которую она попала. В ходе следствия Бонифаци выясняет, что с убитой был тесно связан влиятельный промышленник Лоренцо Сантеночито — живое олицетворение коррупции и цинизма, полагающий, что за деньги можно купить всех и вся. Вероятно, именно он виновен в гибели девуш-

ки, которую он использовал как «приманку» при заключении сделок со своими контрагентами. Начинается долгий юридический и психологический поединок между судьей-идеалистом и прожженным дельцом — типичным порождением современного западного общества. Инженера Сантеночито играет Витторио Гассман, не выходя из своего обычного образа — он динамичен, нагл, легкомыслен и в то же время хитер; ловкий оратор и демагог, изъясняющийся на собственном жаргоне — странной смеси народного римского диалекта, современной газетной фразеологии и литературных цитат. Временами этот болтун становится выспрен и даже патетичен и изрекает афоризмы вроде следующих: «Коррупция — это и есть прогресс!», «Законы надо отменить!», «Лучше быть хуже всех, чем таким, как все!» Сантеночито является совладельцем или членом правлений доброго десятка фирм и компаний, он не только богат, у него огромные связи. Он не останавливается перед угрозами, а потом попыткой подкупить Бонифаци, когда тот выдвигает против него обвинение. Натолкнувшись на неподкупность судьи, он придумывает себе одно за другим алиби, которые Бонифаци терпеливо и хладнокровно разрушает. Промышленник приперт к стене, и судье остается лишь выдать ордер на арест. Но здесь Бонифаци узнает, что его противник действительно невиновен в убийстве — девушка сама покончила с собой. Однако судья решает все же засадить Сантеночито за решетку — он совершил слишком много других нарушений закона и помимо бесчестных махинаций несет моральную ответственность за гибель девушки. Бонифаци сознает, что судебный приговор ничего не изменит в мире подкупа, против которого он борется, но его нравственный долг—хотя бы немного припугнуть зарвавшегося Сантеночито, которому слишком долго удавалось выходить сухим из воды...

В фильме много метких наблюдений, взятых из окружающей жизни. Одно из них приобретает поистине символический смысл: Ризи показывает, как ветшает здание Дворца правосудия, на судейских обваливаются потолки, и весь государственный судебный аппарат перебирается (что тоже весьма символично!) в соседнюю казарму...

Некоторые эпизоды даны чуть ли не в феллиниевском духе: например, великосветский балмаскарад в римском отеле «Хилтон», на котором Сантеночито — этот герой нашего времени — красуется в доспехах древнеримского воина. Впечатляет, хотя и несколько выпадает из общего стиля фильма, его финал: вакханалия, устроенная на улицах Рима футбольными болельщиками после победы, одержанной над командой Англии. Веселое шествие постепенно превращается в националистический шабаш явно фашистского толка.

Надо сказать, что эти сатирические сцены удались Ризи куда больше, чем те, в которых мы видим резонирующего судью или домашнюю жизнь Сантеночито... Однако фигура самого Сантеночито — в отличие от схематичного «положительного» образа судьи — достаточно сложна и интересна, она не только типична и весьма сатирично очерчена, но имеет, на наш взгляд, и некоторый чисто итальянский подтекст. Вот такие энергичные

«Полмиллиарда за алиби». Режиссер Дино Ризи

и беспринципные промышленники, возомнившие, что они стоят «над законом», поддерживают в Италии старых и новых фашистов и всерьез подумывают о том, как бы им добраться до власти. Этот антифашистский подтекст детективной трагикомедии Ризи явственно звучит в финале фильма.

В заключение — несколько слов о дубляже ленты, выполненном на «Ленфильме». Весь диалог звучит с какой-то удивительно неестественной интонацией, с «заграничным» акцентом (так у нас в 20-е годы иногда переводили иностранные романы, считая, что они должны быть не на литературном русском, а на некоем условном «переводном» языке). Много ошибок и чисто переводческого характера: тут и римский поэт «Иоахим Белли» (вместо Джоаккино), и «уважаемый» (вместо депутата), и «Монако» (вместо Мюнхена), и «солянка с козьим сыром». Этот перечень можно было бы продолжить.

●

Мы далеки от того, чтобы провозглашать три фильма, о которых говорили — «Задержанный в ожидании суда», «Следствие закончено: забудьте» и особенно «Полмиллиарда за алиби», — фильмами-открытиями, блещущими новизной заложенных в них идей и приемов. Пожалуй, они сообщили нам не так уж много нового о бесчеловечности буржуазной судебно-тюремной машины, о гнилости полицейской системы и породившего ее строя. Но это, несомненно, честные и серьезно сделанные произведения. Они отражают объективную тягу итальянцев к политике и обновлению общественной жизни, смело снимают табу со многих ранее запретных для кино тем, обнажают извечные нерешенные проблемы итальянской действительности, упрятанные за нарядный фасад «общества потребления».

В. Михалкович

Вивисекция

«Анатомия любви» («Anatomia miłosci»).
Автор сценария Иренеуш Иредынский. Режиссер Роман Залуский. Оператор Януш Павловский. Художники Здзислав Калиновский, Збигнев Загорский, Альберт Кухня и Катажина Ходорович. Композитор Алина Пеховска. Производство творческого коллектива «Панорама» (Польша).

В названии фильма «Анатомия любви» поражает какой-то странный диссонанс, несоответствие, намеренно резкое. Такое чувство возникает, видимо, потому, что в двух словах заглавия соединены трудно сводимые понятия.

Любовь соткана из причудливых, хрупких переливов настроений и эмоций.

Анатомия ассоциируется со скальпелем хирурга. С точностью и отточенностью движений, с бесстрастным и пытливым раскрытием внутренних связей, нервюр, закономерностей строения. Но как «взрезать» огонь? Как анатомировать пламя?

Противоречие, заявленное в названии, разрешается в фильме парадоксальным, хотя по-своему логичным образом. Здесь совершается насилие над природой, над стихией пламени. Оно — текучее и прихотливое — заключено сюжетом в строгие, законченные, неизменные по форме «сосуды» — «кубы», «шары», «цилиндры». Главных героев картины, двух любящих зовут Адамом и Евой, как мифических наших прародителей. Вернее — как тех людей, чья трагедия известна человечеству на протяжении длинной вереницы веков. Именами героев режиссер Роман Залуский прямо говорит: не надо искать индивидуальных, неповторимых, возможных только «здесь и сейчас» чувств; судьбы персонажей предопределены. Сиюминутному, сегодняшнему инженеру-строителю и сегодняшней и сиюминутной художнице предстоит пройти через перипетии древней, много раз сыгранной и бесконечно повторяющейся драмы. «Лихой ямщик, седое время» (Пушкин) доставляет этот спектакль в каждую новую эпоху, как на очередную почтовую станцию. И людям не остается ничего другого, как принимать в нем участие...

В этом пункте, в этой мысли режиссер «Анатомии» решительно расходится со своим коллегой, земляком и ровесником Кшиштофом Занусси, создателем «Структуры кристалла» (в нашем прокате «Размышление»), «Семейной жизни». Герои Занусси одержимы фаустовским стремлением — они хотят постичь «все действия, все тайны, всю мира внутреннюю связь». У Залуского вечный порядок повторяемости задан изначально, нет смысла его искать, он существует, он — данность, от него никуда не уйдешь. Персонажам Залуского не приходится обретать его в поисках, сомнениях и просветлениях. Люди живут, и не подозревая, что порядок имеется. Они безропотно и бессознательно выполняют свои роли, а потом проваливаются в люк за сценой, как отработавшие свое марионетки, даже не сообразив, что им пришлось сыграть. Природа у Залуского чем-то напоминает теорию драмы Польти, расписавшего всю драматургию на тридцать шесть сюжетных ситуаций. В природе — по Залускому — тоже есть ограниченное число подобных ситуаций, и природа заставляет постоянно их проигрывать, всякий раз добиваясь идентичности поз, жестов, движений.

«Анатомия любви»

Бесконечная повторяемость пластических фигур есть ритуал. Действие в «Анатомии любви» ритуализовано, и в фабуле ритуализация постепенно разрастается, захватывая все большие отрезки жизни. Картина открывается кадром: голые, совсем без листьев, напряженно изогнутые ветви. Целиком дерева не видно. Отсеченные камерой побеги застревают в памяти, как заноза, как видение, бередящее душу своей печальной, экспрессивной графичностью. Вслед за этой композицией дается эпизод похорон. По кладбищу молча движется процессия. Не слышно ни рыданий, ни музыки. Люди как будто выполняют обязанность, по необходимости участвуя в обряде. В толпе мелькнуло женское лицо. Слезы или бессонная ночь сделали резкими, обострившимися его черты. Перед нами впервые предстает Ева, героиня картины — та, что предназначена единственно Адаму, а не человеку, которого хоронят и который семь безрадостных лет был ее мужем.

В конце фильма кадр со змеисто-черными ветвями повторяется, и мы, зрители, ждем новых похорон. Режиссер как будто предупреждает о такой возможности, однако вместо погребения мы видим бракосочетание — столь же молчаливое, грустное, как похороны. Композиция с побегами, натюрморт в буквальном смысле, то есть мертвая природа, уравняла для нас оба ритуала. Между ними, как в скобках, заключено повествование о новом (или бесконечно повторяющемся) «грехопадении».

Первый шаг героев на этом пути, первая их встреча далеко не патетична, а скорее проникнута лирической, прозрачной сдержанностью. Встреча выполнена как партитура улыбок. На вернисаже, приглядываясь к поясным портретам обнаженных людей — людей, которые затерялись в мутной голубизне безвоздушного, безжизненного пространства, среди кучек и групп ценителей, занятых истовым обсуждением тонов и валеров, бродят два одиноких человека. Потом — как пластический комментарий, как своеобразное «memento», в поле зрения камеры дважды попадает полотно: две фигуры, повернутые к нам лицом, и у каждой вместо глаз — крохотные фотографии партнера. Живописная символика сейчас же отыгрывается в зале живыми, несимволическими людьми. Стоящий у противоположной стены Адам через толпу знатоков и любителей улыбается Еве, ответная улыбка женщины притягательна, как магнитный импульс. Призывная открытость улыбок все нарастает — на наших глазах вспыхивает огонь, пламя, рождается маленькое чудо, и герои, как щепки, влекомые неведомой силой в этот маленький костер, чуть сомнамбулически, обходя ценителей, идут друг к другу.

Вслед за встречей повествование становится торопливым, лихорадочным, задыхающимся в ритме нетерпения, распадающимся на какие-то обрывки эпизодов. Адам и Ева в ресторане, в дансинге, в машине, которая несется по улице со старыми, начала века, домами и неоновой вывеской «Дамский парикмахер», затем они—в квартире женщины. Звучит песня «В твоих руках я вся...»; эпизоды перемежаются титрами, сообщающими имена режиссера, сценариста, оператора, художника и т. д. и т. п. После титров темп резко меняется, действие течет плавно, замедленно — прежде была увертюра, теперь мы дошли до сути дела, до настоящего сюжета. И его излагают обстоятельно.

«Анатомия любви»

В данном случае телеграфичность пластики означает, что ситуации были взяты самые тривиальные, сотни и тысячи раз повторенные в жизни. Это современный ритуал ухаживания, «обольщения». В отличие от погребения и свадьбы, которые обрамляли сюжет, которые давно установлены, навязаны традицией, это обряд бытовой, прагматический. Он никем не предписан, а выведен, абстрагирован из житейского опыта, возник стихийно.

Основное действие, то, что началось после титров, все прошито, пронизано повторами. Повторяются встречи героев в толпе — не в зале выставки, а на оживленной улице. Снятые длиннофокусным объективом, движутся доподлинные люди, и в этой анонимности камера открывает вдруг знакомый «островок» — Адама или Еву. Случайные свидания героев ритмически вливаются в сюжет — как волны выкатываются на морской берег. Повторяется проезд по улице со старыми домами и неоновой вывеской — по городскому ущелью, как бы вырубленному между цементных скал-зданий, еще раз проносит влюбленных машина, потом они проходят здесь пешком, перед жестокой размолвкой. Повторяется песня «В твоих руках я вся...», повторяется зловещая фраза: «Если ты не отдохнешь, недремлющие химеры сожрут твой мозг». Сначала ее произносит актер на экране телевизора, а много позже она звучит в разговоре персонажей. Для Адама и Евы фраза приобретает смысл предсказания — это специально подчеркнуто пластически: слова актера накладываются на кадр, когда герои — он и она — поворачиваются к светящемуся ящику в холле гостиницы — напряженные, встревоженные.

Любопытна здесь роль самого телевизора, детища технического века, машины. У Марлена Хуциева, например, в начальных кадрах «Июльского дождя» печатная машина бодро «отшлепывает» репродукции леонардовской «Джоконды». Вовсю идет механическое производство (даже перепроизводство) красоты и — ее обесценивание. Но проникнуться неприязнью к машине мы не успеваем. Середина фильма заполнена разговорами героини по телефону со случайно встреченным юношей. Он появляется на экране всего один раз, мельком, и почти не запомнился нам. Длительные беседы, полные взаимного интереса, взаимопонимания, живого человеческого участия, ведутся теперь с кем-то для нас безличным, как будто с аппаратом. Телефон, вещь из царства машин, оказывается в «Июльском дожде» проводником, аккумулятором тепла и доброты, которые обязательно должны циркулировать между людьми, иначе их общность распадется.

Машины у Хуциева — по своему эффекту, по своей роли в жизни человека — многолики. Их нельзя определить однозначно. Они служат, благоприятствуют человеку, но могут и девальвировать, умертвить нечто для него дорогое. Проблема у Хуциева многосложна и благодаря своей сложности, противоречивости реальна, а следовательно, реальны сами машины, реален мир, в котором они функционируют.

Машина у Залуского имеет одно-единственное назначение: она прорицательница — вроде древнегреческой пифии или древнескандинавской вельвы, возвестившей «сумерки богов». Телевизор в фильме превращается в предмет нереальный, становится реквизитом сказки, мифа.

В этом нет ничего странного. Так должно бы-

ло случиться, такой взгляд на вещи режиссер выбрал сознательно. Ведь повествование в «Анатомии любви» подспудно тяготеет к мифологичности, к сказочности. Отсюда рождаются и повторы — излюбленный сказочный мотив: первый раз забросил старик невод... второй раз... третий.

«Сказочность» ленты Залуского состоит отнюдь не в том, что действие здесь фантастично, Нет, в «Анатомии» выведены люди современные, отнюдь не мифические, и сама повесть кажется доподлинной. Со сказкой роднит ее, в частности, подчиненность сюжета своему, особому времени.

Этнологи, изучавшие мифы, говорят о наличии в них специфического времени, отличного от времени исторического. История государств и народов течет необратимо, от прошлого к будущему, течет по прямой линии, имеющей одно направление. Напротив, миф вырван из этого всеобщего, неукоснительного движения. В мифе нет предыстории и нет продолжения. Это замкнутая цепочка событий, окруженная небытием, имеющая «абсолютное начало» и «абсолютный конец». Цепочка не получает развития, ее можно воспроизвести только всю целиком. Время мифа, в отличие от исторического, выпрямленного, циклично, замкнуто. Его не удастся отложить на какой-то одной, определенной дистанции той мысленной линии, что протянулась от прошлого к будущему. Время мифа можно примерять к любой из этих дистанций, никогда не имея уверенности, что мы выбрали единственно правильную. Оно обратимо — однажды закончившись, его события как будто готовы начаться снова, способны повторяться.

Двумя ритуалами, поставленными в начало и в конец фильма, действие в «Анатомии», как скобками, отсечено от реального времени сегодняшней Польши. Внутри скобок разворачивается древняя мистерия грехопадения. На актуальную, переживаемую теперь дистанцию линии «от прошлого к будущему» Залуский накладывает замкнутый круг мифологизированных событий. Такая операция не может обойтись без соответствующей аранжировки, без соответствующей «перестройки» реальной действительности. Повторами пластических, сюжетных мотивов Залуский рубит эту действительность на отдельные куски, имеющие вид завершенных циклов. Даже роман современных Адама и Евы, и тот разбит на замкнутые в себе круги событий: сначала Ева бессмысленно ревнует Адама, затем после паузы, после размолвки роли меняются: Адам начинает ревновать женщину. В насыщенном «обрядами» фильме Залуского сама действительность кажется ритуализованной, сотканной из бесконечных повторений, и природа, жизнь напоминают здесь бездарного актера, задолбившего несколько несложных номеров, которые он методично и упрямо пускает в ход. И не светлое, трепетное чувство анатомирует Залуский, он вообще не анатомирует — он совершает вивисекцию: из живой ткани действительности вырезает крохотный кусочек, отделяет его от связок, нервных волокон, кровеносных сосудов, чтобы представить кусочек омертвевшим, хотя еще и содрогающимся в бесконечно повторенных, спазматических конвульсиях.

Но ради чего произведена эта хитроумная и, похоже, ненужная операция? Ради какой правды о людях — пусть даже не сегодняшних, не современных, о «людях вообще»?

Библейская трагедия Адама и Евы была трагедией познания. Когда первые люди сорвали плод с запретного дерева, им открылось добро и зло. В старофранцузской «Игре об Адаме» (XII век) Ева говорит: «Все, что было, что будет, теперь я познала, владыкою стала над этим». Устремления современных наследников библейской пары не идут так далеко — сегодняшние Адам и Ева хотят ведать лишь правду друг о друге, но правду всю, в полном наборе, с включением добра и зла. Желание это старательно подчеркнуто режиссером, избегающим недомолвок,—специально вставлены в картину внутренние монологи каждого из героев. В монологах говорится только о партнере. И ни о чем другом.

...Чтобы мысль о «добре и зле в другом» стала более наглядной, обратимся сначала к иному произведению, которое опубликовано было в польском журнале «Диалог» как раз тогда, когда снимался фильм. Возможно, произведение это лежало в истоках сюжета картины. Называется оно «Чистая любовь» и принадлежит перу Иренеуша Иредынского, сценариста «Анатомии». В подзаголовке «Чистой любви» обозначен ее жанр: «киноновелла»; внешнее действие здесь не имеет ничего общего с перипетиями «Анатомии». Новелла написана в форме исповеди, чистосердечных показаний преступника, убившего трех человек и ожидающего суда. Герои носят здесь совершенно иные имена, у них иные профессии, и события фабулы здесь совершенно иные, чем в фильме. Повторяю: в кинематографическом и литературном тексте нет ничего общего, кроме основной мысли.

Безымянный герой «Чистой любви» (известно только ласковое прозвище Жужу, которое дала ему возлюбленная) — аутсайдер в жизни. Он коротышка, и рост оказывается для него источником комплекса неполноценности. Жужу сознательно выбрал себе профессию библиотекаря — в достаточной степени немужскую. Сидя над каталогами и формулярами, он мечтает о чистой гармоничной любви.

«Анатомия любви»

В один прекрасный день (этот день, если его упорно ждать, всегда наступает) в случайно забредшей посетительнице библиотекарь открывает свой идеал. Он чувствует прилив духовных сил, находит смелость заговорить с женщиной, назначить ей свидание. Вскоре прекрасная Анна становится женой библиотекаря. У Иредынского сказано об этом так: «Потом была свадьба. Мне нужно было официальное подтверждение моей любви. Бумажка, подтверждающая мое право собственности».

Драма не заставила себя ждать. Ее причиной и ее орудием оказался сам Жужу. Он упорно хотел знать все о прошлом Анны. Однако женщина неуклонно отказывалась отвечать на расспросы. Интерес Жужу как будто рожден был праздным любопытством, как будто полнота счастья без малейшей примеси беспокойства, волнения, страдания казалась ему пресной, бесцветной. Такое страдание должен был дать рассказ о прежних связях Анны.

Уступив напору, Анна посвящает мужа во все тайники своего интимного прошлого. Ее повесть длится много ночей и содержит множество имен, множество событий, множество подробностей. Страдание неведения было для библиотекаря тягостным, страдание познания становится невыносимым. Счастье обладания, осуществления «права собственности» для Жужу невозможно, пока существует хоть один человек, способный, как и он сам, предъявить свое право собственности. Отчаявшийся библиотекарь начинает... планомерно уничтожать физически всех прежних «собственников».

В конце концов Жужу узнает, что рассказ Анны был полностью выдуман, в качестве любовников фигурировали здесь друзья, знакомые или просто случайно встреченные люди. Библиотекарь хотел этого самого жуткого, самого тайного знания и получил его из жалости, из милосердия. Знание оказалось химерическим, иллюзорным; следовательно, и счастье абсолютного обладания наперекор другим не могло осуществиться, поскольку других попросту не было. Однако свое письмо к прокурору сидящий в тюрьме Жужу заканчивает следующим образом: «...Я один из тех немногих людей, которым удалось реализовать мечту своей жизни. Я мечтал о чистой любви и пережил ее». Слова эти звучат по крайней мере странно: как можно говорить о чистой, абсолютной, гармоничной любви применительно к описанному в новелле чувству, которое состояло из патологических терзаний, мук эгоизма и ненависти? И напрашивается единственно возможный ответ: абсолютная любовь означает для героя абсолютное страдание.

В новелле более сжато, более концентрированно, более жестоко и жестко выражена мысль, которая в фильме «Анатомия любви» трактуется обстоятельнее, которая обросла здесь массой обоснований и подана загримированной под «вневременную» истину. В картине тоже есть мотив абсолютного единения, абсолютного обладания и мотив его неосуществимости. В одну из бессонных ночей во внутреннем монологе Евы звучит фраза: «Я никогда не стану тобой, а ты никогда не станешь мной». А поскольку это не может осуществиться, рождаются подозрения, ревность, рождается жажда химерического, скрытого, сверхтайного знания. Когда измученный вконец приступами дурного настроения Евы, тягостными сценами, укорами, Адам заявляет о своем уходе, о разрыве, женщина упорно ищет внешнюю причину — обязательно должна

быть та, другая, соперница, разлучница. Иные доводы Ева не воспринимает, просто не хочет слышать. Слова Адама «Никого у меня нет!» проносятся мимо ее ушей.

...Назавтра, ранним утром Ева приходит для нового объяснения и в квартире Адама действительно видит женщину. Эта случайная связь была формой протеста, попыткой — отчаянной, безрассудной — изгнать из памяти прежнюю возлюбленную; на эту связь Ева сама толкнула Адама. Женщина хотела знания о чем-то несуществовавшем, несуществующем и в конечном счете — неосуществленном, знания тайного, химерического и добилась его, не получила, а именно добилась. Создала сама. Теперь к ней приходит спокойствие, умиротворенность — ее худшие опасения подтвердились, теперь можно не терзаться сомнениями, а быть уверенной в своей правоте.

Подобный же путь проходит и Адам. Порвав с Евой, он проводит много времени в обществе своего друга Марека. В нелепой автомобильной катастрофе Марек гибнет. Теперь Адам одинок, но он не может существовать без взаимопонимания, общения и возвращается к Еве. Смятенный и растерянный, он боится потерять последнее близкое существо, поэтому начинает ревновать Еву и, как она, тоже стремится к тайному, несуществующему, химерическому знанию.

Адам начал ревновать, терзаться сомнениями, находясь в смятении чувств после гибели друга. У Евы такое состояние души родилось после визита матери — мещанки, хищницы, озабоченной лишь выгодной партией для своей дочки. Из равновесия героев «Анатомии» всегда выводит вторжение внешней грубой силы. Когда эта сила произвела должный эффект, когда современные «изгнанники из рая» стали глубоко несчастными, подозрительными, не верящими друг другу, только тогда они созрели для брака, для официального оформления союза. Поэтому и появляется в финале картины сцена венчания, приравненного к похоронам. Что даст бывшим влюбленным этот союз? Конечно, не радость и не счастье, а нечто иное — уверенность в том, что партнер способен подтвердить самые худшие опасения, самые мучительные подозрения, уверенность в том, что партнер есть достойный источник для познания добра и зла. Главное — зла. Эта убежденность в необходимости сомневаться, эта вера-неверие цементирует союз современных Адама и Евы. Любовь в фильме Залуского оказывается не взаимопониманием, не единением, а разъединяющим взаимомучением, так же, как в киноновелле Иредынского.

В литературном тексте любовь-страдание проистекала из личных качеств библиотекаря-убийцы — разыгравшуюся трагедию мы могли объяснить его униженностью, его комплексом неполноценности. Такие частные, индивидуальные мотивировки Залуский не приемлет. Его герои буквально повторяют библейский мотив, и поскольку на протяжении многих тысячелетий ничего не изменилось, следовательно, стремление не удовлетворяться данным, существующим, стремление искать какое-то тайное знание, пусть даже оно будет химерическим, разрушающим, должно, по мысли режиссера, лежать в основе человеческой природы. Люди сами изгнали себя из рая в библейские времена, люди занимались этим всегда и методически, с упорством, достойным лучшего применения, предаются этому делу до сих пор. Поэтому в инженере-строителе, возводящем современные крупноблочные здания, и в художнице, занимающейся росписью стен, мы должны видеть не граждан современной Польши, а людей вне времени, вырванных из своей эпохи и среды, абстрагированных, подобных тем, что появлялись на портретах в сцене вернисажа.

Мысль о «вневременных» людях завершает вивисекторские усилия режиссера. Сначала он вырезал лоскуток из необъятной целостности, подчистил его, освободил от связей с этой целостностью, потом населил свой мирок подчищенными, дистиллированными индивидами, обнаженными во вневременной их сути. И ловишь себя на мысли: миросозерцание режиссера разительно напоминает взгляды одного из персонажей фильма, а именно — матери Евы, законченной мещанки.

Изо всех действующих лиц она наиболее антипатична режиссеру. Залуский не требует от зрителей, чтобы те заранее прониклись к ней неприязнью — он дает матери возможность высказаться, охарактеризовать себя в слове. Но фразы ее — жадные, бессердечные, аморальные — определяют не только ее бытие, они определяют мещанство вообще. В этих фразах постоянно звучат понятия: «мужчина», «женщина», звучат аксиомы житейской мудрости мещанства: «женщина должна ловить выгодного мужчину», «женщина без мужчины — нуль» и т. п. Для мещанина люди всегда равны самим себе. Пусть меняются обычаи, время, убеждения. Люди все равно останутся неизменными, все равно не выйдут за пределы тех свойств и качеств, которыми наделила их природа вместе с анатомическим строением. В представлении мещанина человеческие существа столь же абстрактны и дистиллированны, как и в кадрах «Анатомии любви». Эта парадоксальная и неожиданная смычка режиссера с наиболее антипатичным из персонажей рождает самые горькие мысли среди тех, что выносишь из кинотеатра после просмотра сказки Залуского, столь старательно и безуспешно загримированной под реальную действительность.

Искусство киноплаката социалистических стран

Союзом кинематографистов СССР в Москве, в Доме кино, а затем в кинотеатре «Мир» была организована первая международная выставка киноплаката социалистических стран. На выставочных стендах было размещено более двухсот красочных плакатов. Разность графических манер и трактовки художественного образа в представленных плакатах сделали выставку яркой, интересной и во многих отношениях поучительной.

Выставка вызвала большой интерес у кинозрителей. В обсуждении ее активное участие приняли делегаты всех представленных стран, в числе которых были и искусствоведы, и кинематографисты, и художники — создатели киноплакатов, и представители кинопрокатных организаций.

По единодушному мнению собравшихся киноплакат, несмотря на то, что в наше время есть множество самых разных средств кинопропаганды (пресса, радио, телевидение), остался так же необходим зрителям, как и прежде.

В ходе дискуссии была проанализирована степень воздействия плаката на зрителя. Оказалось, что, по данным социологических исследований, киноплакат привлекает в кинотеатр 9 процентов всех зрителей в Польше, 20 процентов — в ГДР, 30 процентов — в Советском Союзе.

Предметом заинтересованного обсуждения стал вопрос о соотношении служебной роли плаката как средства рекламы фильма с его значением как произведения изобразительного искусства.

Польский искусствовед З. Чечет-Гаврак высказал мнение, что киноплакат всеми своими художественными средствами должен служить фильму. Соглашаясь с ним, художник из ГДР А. Хиршмайер отметил, что, будучи обобщенным выражением образного содержания фильма, плакат все же приобретает значение, выходящее за рамки чисто рекламных факторов, и начинает восприниматься самостоятельно.

Зрители в ГДР, отметил Хиршмайер, — это в основном, молодые люди в возрасте от 16 до 20 лет. Они собирают плакаты, покупают их, развешивают в квартирах. Недавно в ГДР был открыт специальный магазин, где можно приобрести киноплакаты.

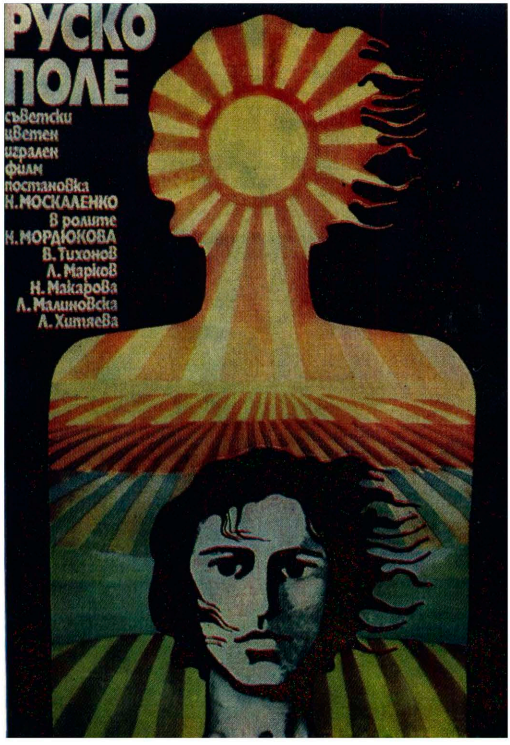
Своеобразие жанра киноплаката подробно проанализировал в своем выступлении советский искусствовед В. Шлеев. По его мнению киноплакат тем сильнее воздействует на зрителя, чем точнее выражает содержание и стилистику фильма.

Делясь своими впечатлениями о выставке, ораторы единодушно отметили, что общая культура киноплаката стран социализма за последние десятилетия значительно возросла.

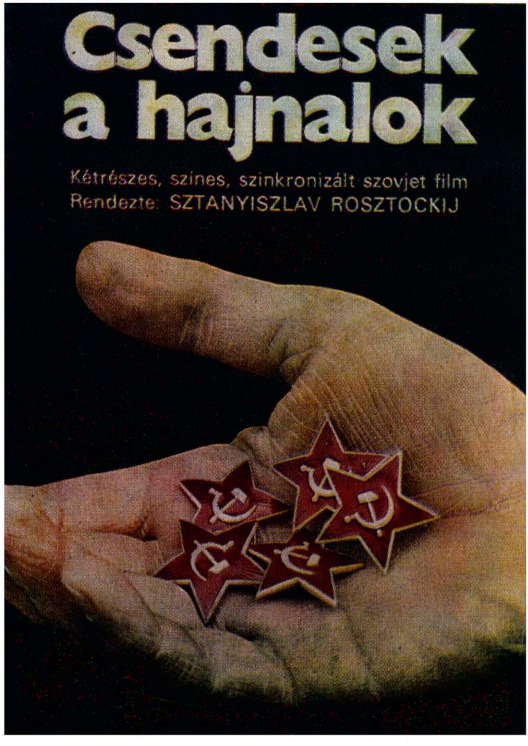
В интересном разговоре, длившемся два дня, приняли участие И. Мизетова и А. Горняк (Чехословакия), В. Иовчева (Болгария), Цоргол Сурэв (Монголия), А. Ревес и Й. Баюш (Венгрия), Э. Лотряну (Румыния), В. Корецкий, М. Хазановский, Н. Моисеенко, Г. Григорьев, Н. Волченко (СССР) и др.

В заключение собеседования собравшиеся выразили удовлетворение деловым характером обсуждения экспозиции и высказали благодарность от всех делегаций Союзу кинематографистов СССР за организацию выставки, которая бесспорно внесла существенный вклад в улучшение пропаганды и рекламы фильмов стран социалистического содружества.

И. Юдин,
главный редактор фабрики «Рекламфильм»

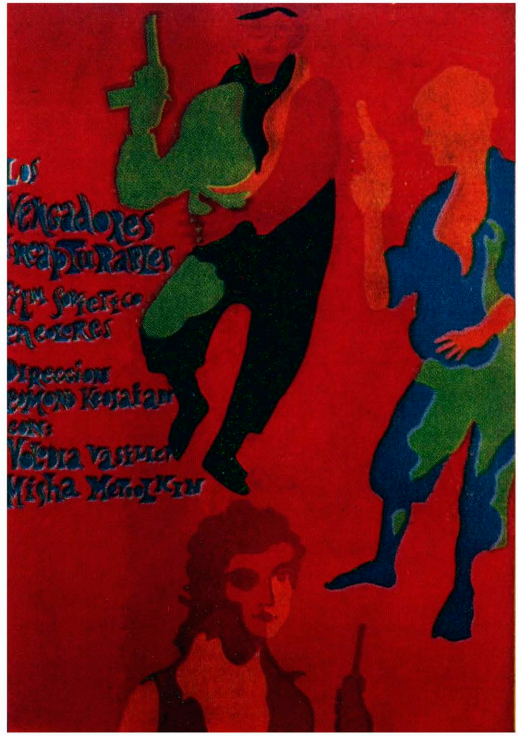


Болгария. Плакат к фильму «Русское поле»

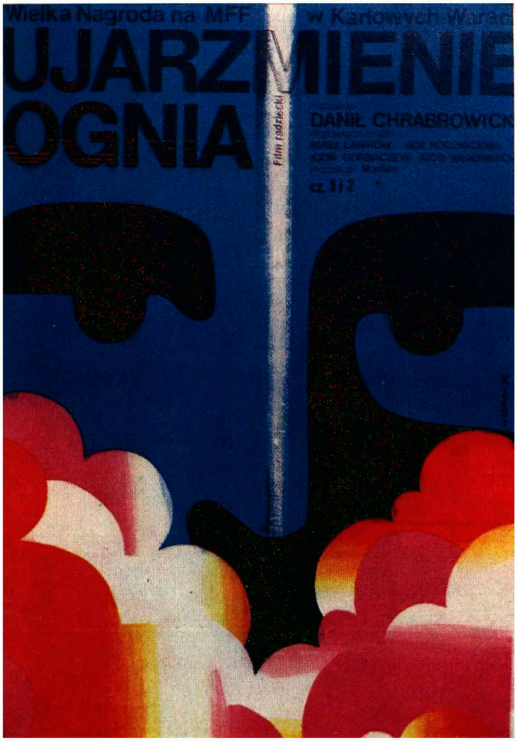


Венгрия. Плакат к фильму «А зори здесь тихие...»

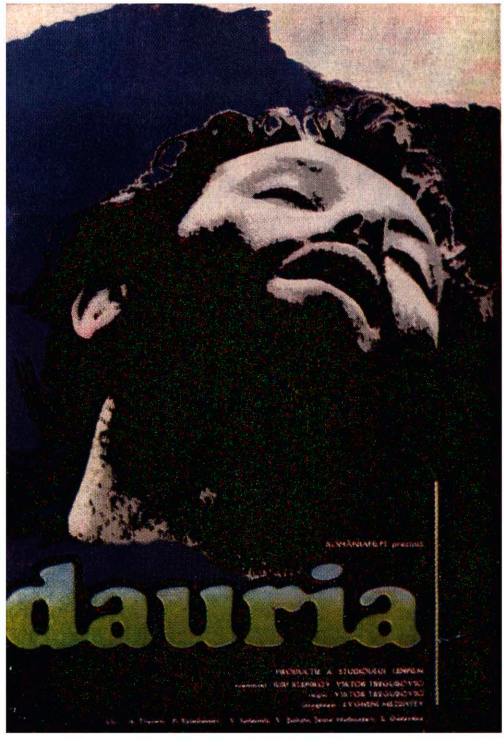
ГДР. Плакат к фильму «Невестка»



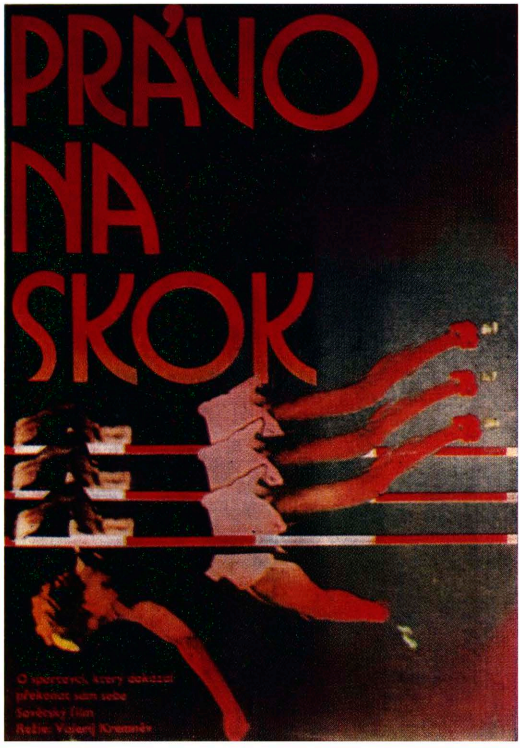
Куба. Плакат к фильму «Неуловимые мстители»



Польша. Плакат к фильму «Укрощение огня»



Румыния. Плакат к фильму «Даурия»



Чехословакия. Плакат к фильму «Право на прыжок»

СССР. Плакат к болгарскому фильму «Наковальня или молот»

А. Володин

Дочки-матери

На съемках фильма «Дочки-матери» (режиссер С. Герасимов): И. Смоктуновский (Вадим Антонович), студент 2 курса актерского факультета ВГИКа З. Кипшидзе (Резо), оператор В. Рапопорт, С. Герасимов (Воробьев)

Ольга шла по зимней московской улице, поглядывая на номера домов, построенных в начале века. В одной руке она несла небольшой чемодан, в другой — коробку с тортом. Пальто на ней было легкое, не по погоде, пришлось поднять воротник. Спасала ушанка.

...Вот дом, который ей нужен. Балконы, граненые выступы, удлиненные окна. Дом ей понравился. Она постояла перед подъездом, поглядела вдоль улицы — на другой стороне увидела неоновую вывеску ресторана.

Однорукий гардеробщик взглянул на нее, посоветовал:

— Девушка, здесь столовая напротив.

— Знаю. — Ольга положила пальто на барьер. — И чемоданчик, пожалуйста.

Однорукий повесил пальто, мелом начертил на чемодане номер.

— Тогда напомнишь.

Коробку с тортом она взяла с собой, поставила на столик.

В ресторане было тихо и пустовато.

Подошла утомленная официантка, вынула из кармана блокнот и карандаш.

— Кофе и пирожок, — сказала Ольга.

— Пирожков нет.

— Бутерброд с колбасой.

— Все?

— Все.

— Подождать придется.

— Долго готовить?

— У нас ресторан.

— Тогда спасибо, не надо.

Ольга взяла торт, вернулась в гардероб. Надела пальто, проверила, где стоит чемодан с меловым номером, но напоминать о нем не стала.

Снова вышла на улицу.

Вот этот дом.

Поднялась по лестнице. Отряхнула с пальто снег, завязала наверху уши шапки, выпустила локон и позвонила.

Отворила девушка. Года на три моложе ее.

— Мне нужно Васильеву, Елену Александровну, — сказала Ольга, входя в прихожую.

Девушка некоторое время смотрела на нее задумчиво, потом ушла.

Прихожая просторная. Слово «прихожая» даже не подходит. Застекленные полки с книгами, как в комнате.

Снова вышла девушка.

— Вам кого?

— Вы обещали позвать Елену Александровну.

— Я?

Теперь только Ольга поняла, что эта была не та девушка.

— Простите, тут другая выходила.

— Вот халда, у нее ничего не разберешь.

И она скрылась в комнате.

— Кто там? — послышался мужской голос из сумрачной квартирной глубины.

— Не к тебе, не к тебе. Мама!

Но мужчина, не удовлетворясь этим, вышел в прихожую. У него было обвязано горло, из-за этого он держал голову несколько набок.

— Вам кого?

— Мне нужно Елену Александровну.

Он ушел, ничего не обещая.

Наконец появилась женщина с совком и веником.

— Ты ко мне? — спросила она.

Ольга смотрела на нее и, казалось, забыла, что нужно ответить. Потом спросила:

— Вы Елена Александровна?

— Елена Алексеевна.

— Простите, значит спутала.

— Хочешь поступить в коллектив?

— В коллектив?.. Нет, я по другому вопросу. Мне надо с вами поговорить.

— Раздевайся.

Ольга повесила пальто на рогатую вешалку, а коробку с тортом и сверток в магазинном пакете оставила при себе.

— Вот тапочки.

Ольга обула тапочки, почувствовала себя маленькой и бесправной и пошла за женщиной в комнату. Комната была просторная, красивая, душистая.

На тахте в ожидании интересного сидели обе девочки.

— Садись, — сказала женщина.

Оля присела возле стола.

— Ты их стесняешься? Идите, что вы действительно торчите здесь?

Дочки вышли. Одна весело, быстро, другая задумчиво, медленно.

— Меня зовут Ольга.

На женщину это не произвело впечатления.

— Я Ольга Васильева.

— Постой, дяди Петина дочка?

— Нет.

В комнату вошел ее муж, сел на тахту, пристально глядя на Олю.

— А чья же? У Ивана Егоровича еще маленькая. А так я больше не помню.

Оля молчала.

— Вадим, она тебя стесняется, я сейчас приду.

Муж вышел.

— Елена Алексеевна, я ваша дочь, — сказала Ольга.

— Вот это да.

— Но вы не беспокойтесь, вам это ничем не грозит. Просто я приехала на каникулы.

Она положила на стол пакет и коробку с тортом, которую до того держала на коленях.

— Это косынка. Может быть, вам не понравится, подарите кому-нибудь.

— Вот это да, — еще раз сказала женщина, глядя на Ольгу.

— Торт совершенно свежий, вчера купила, называется «Свердловский сувенир».

— Ты из Свердловска?

— Да. Но я остановилась в комнате отдыха на вокзале. И, конечно, никто ничего не будет знать. Ни ваши дети, ни ваш супруг. Это пускай вас не смущает.

— Но почему ты решила, что ты моя дочка?

Оля достала из кармана письмо, положила на стол.

— Что это?

— Письмо.

— Какое письмо?

— Посмотрите.

Елена Алексеевна вынула письмо из конверта, развернула.

Письмо было старое, стертое на сгибах.

— Так. «Извините меня за беспокойство, — прочитала она вслух, — но я должна написать всю правду. С мужем мне не повезло, он очень тяжелый человек. Конечно, я мать, и у меня есть материнские чувства. Но в моем положении лучше всего, если Оленьку возьмет на воспитание любая советская семья. Боже, как все ужасно и ужасно. Муж категорически против. Простите меня». Страшненькое письмецо... Что же, тебя кто-нибудь взял на воспитание?

— Нет, никто не взял.

— Почему?

— Слишком поздно пришло письмо. Без согласия матери нельзя, а усыновляют только в таком возрасте, когда ребенок еще ничего не понимает.

— Постой. Значит, ты считаешь, что это мое письмо?

Ольга отвела взгляд. Казалось, она забыла, что надо ответить на вопрос. Или решила, что отвечать не нужно.

— Ну, что ты?

Ольга потянулась за письмом, хотела взять его, но женщина не дала.

— Нет, ты все-таки объясни мне, пожалуйста.

— На конверте все указано.

Она понимала, что надо подняться и уйти. Но вдруг сил на это не стало, и она продолжала сидеть, глядя в угол комнаты.

Елена Алексеевна взяла конверт.

— Так, это письмо в детский дом. От кого? Е. А. Васильева. Обратный адрес. Это наш адрес.

— Да, это ваш адрес.

— Не понимаю.

— Тогда простите, значит ошибка.

Ольга взяла письмо и вложила в конверт.

— Подожди, девочка. Давай все-таки разберемся, в чем дело.

— Зачем разбираться. Уже ясно, что это ошибка.

— Но ведь адрес-то наш? Ведь почему-то именно наш? И фамилия моя. Все-таки странно.

— Возможно, совпадение.

— Хотя, ты говорила, кажется, Елена Александровна?

— Я сказала уже, я могла спутать. Или там, в детском доме ошиблись. Но если хотите, так и будем считать, что все это недоразумение.

— Что значит, я хочу считать. Давай считать так, как есть на самом деле.

— Если хотите, давайте считать так.

— Опять, если хочу... Расскажи хотя бы, кто тебе дал это письмо.

— У меня уже год это письмо. Как только получила паспорт, сразу же пошла в детский дом и попросила сведения. Правда, там все работают уже новые, но письмо мне дали. А до получения паспорта никаких сведений не дают.

Ольга понимала, что эти подробности уже ни к чему, но слишком долго она готовилась к поездке, и летела сюда на самолете, и так, вдруг, закончить разговор и уйти — не могла.

— Я уже год назад собиралась приехать. Но все откладывала. Я решила: сначала куда-нибудь устроюсь, начну зарабатывать деньги, потом можно ехать. Потому что тогда я уже никому не буду в тягость, а, наоборот, сама сумею помогать ей материально.

— Да, это можно понять, это я тебя понимаю... Куда же ты теперь?

— Посмотрю Москву, поживу пару дней. Раз уж сюда попала... Если разрешите, я к вам, может быть, еще зайду. А то у меня здесь и знакомых-то нет.

— Заходи, конечно. Жаль, что так неудачно...

— Почему неудачно?

— Ты же к матери ехала.

— Просто хотела на нее посмотреть. А так, я от нее ни в чем не нуждаюсь. Учусь в ПТУ, живу в общежитии. Стипендия тридцать три рубля. Кроме того, я работаю, кормлю подопытных животных в мединституте. Мышей. Зарплата семьдесят рублей.

— Это хорошо, — сказала женщина. — Но все-таки. Только посмотреть на мать? А дальше что?

— Дальше было бы видно.

— Но если она столько лет даже не пыталась узнать про тебя! И вдруг ты являешься. Ты уверена, что она бы тебе обрадовалась?

— Все правильно. Тогда я просто уезжаю: льготный билет, почему не воспользоваться.

В комнату снова заглянул муж. Ольга встала.

— До свиданья.

— Что же, всего доброго.

Она вышла в прихожую, сняла с вешалки пальто. Муж и жена смотрели, как она одевается.

Когда Ольга закрыла за собой дверь, Елена Алексеевна сказала:

— Совершенно дурацкая история. Ты знаешь, что это за девочка? Считает, что она моя дочь. И показала какое-то дикое письмо. От своей матери. Причем обратный адрес наш. И фамилия Е. А. Васильева.

Муж задумался.

— Может быть, это недоразумение, но, может быть, и шантаж. Покажи письмо.

— Какое письмо, я его отдала.

— Ну вот. Откуда ты знаешь, что это за письмо, куда она его понесет?

— Это не мое письмо.

— Мама, чай! — позвали из комнаты дочки.

— Пойдем чай пить,— сказала Елена Алексеевна.

— Подожди. Жизни она хлебнула всякой. От нее можно ждать чего угодно. А потом ходи, оправдывайся.

— Оставь, девочка учится в ПТУ, приехала увидеть свою мать, которая когда-то бросила ее и скрылась. А она все равно хочет ее найти, привезла подарки — торт, косынку... Черт возьми, она же все оставила здесь, забыла забрать!

Елена Алексеевна пошла в комнату.

— Боже мой!..

Дочки пили чай с тортом, положили по клинышку и родителям. Одна по-деревенски повязалась косынкой.

— Кто вам разрешил! Вы спросили у меня?

— Мы думали, это подарок, — сказала дочка.

— Ну и что. Это же не вам подарок!

— Нет, что за привычка хватать все, что попадется под руку! — отец поднимал градус разговора.

— Что делать, что делать... — Елена Алексеевна сняла с дочери косынку. — Где пакет?

— Мы его выбросили.

— Куда?

— Мама, все равно поздно. Нельзя же отдавать половину торта.

— Торт можно купить.

— Где купить! — накалялся отец. — Свердловский торт, свердловская коробка!

— Ну, Вадим, в конце концов, ничего страшного.

— А ты знаешь, что это значит? Ты приняла подарок!

— Ну и что? Ну и приняла.

— От кого ты приняла подарок? Соображаешь? Почему ты сочла себя вправе принять этот подарок?

— Ах, ты мой хороший! Садись, ешь торт.

Родители сели за стол, и некоторое время молча пили чай.

Дочкам было любопытно разобраться, что происходит, но они надеялись, что скоро все выяснится само собой. Они погодки, но непохожи друг на друга: Галя повеселей, Аня посерьезней.

— Где она остановилась? — спросил отец.

— Говорит, в комнате отдыха, на вокзале.

— Надо ее найти.

— Зачем?

— Я хочу прочитать это письмо.

— Если она из Свердловска, значит на Казанском. Только давай договоримся, никакого расследования. Пожалей девочку.

— А что случилось? — задумчиво спросила Аня.

— Ничего, ничего.

— Нет, что-то наверняка случилось! — сказала Галя. — Папа, в чем дело?

— Дело в том, что эта девочка предъявила маме странное письмо, из которого следует черт знает что. Либо дура, либо авантюристка.

— Исследовать письма, сличить почерки, установить даты, — сказала Галя.

— Все, довольно, — пресек их отец. — Я уверен, что эта девица, которая выросла в детском доме, знает, что после себя надо вымыть посуду и подмести. А вам надо тысячу раз напоминать, легче сделать самому.

— Вадим, — остановила его жена.

— Папа, это твоя дочь? — спросила Аня.

— Чья дочь? Моя дочь?

Елена Алексеевна шла с Ольгой по улице.

— Как вы меня нашли? — спросила Ольга. — Когда я вам говорила, я ведь еще и сама не знала, где буду ночевать. Я и сунулась-то на Казанский вокзал только потому, что так вам сказала. Тогда мне и стукнуло в голову: дай, попробую! И повезло, устроилась. А вот вы почему туда пошли?

— А я — потому что тебе поверила.

— Смешно!..

— А ты знаешь, у тебя очень легкая красивая походка.

— Обыкновенная...

— Ты могла бы хорошо танцевать.

— А я хорошо танцую.

— Нет, я говорю о балете... Для меня существуют две идеальные балерины: Анна Павлова и Галина Уланова. В честь этого я и дочек так назвала. Только они не оправдали моих надежд.

— Нет, в балете я не специалист. Мне и не до того. Я, знаете, как живу? Учеба да работа, так и бегаешь, как заяц. Я и комсорг группы, и профориентация на мне, и клуб «Верность» на мне, и спортлагерь. Кроме того, из-за моего голоса и дикции мне поручают выступать с приветствиями, с репортажами...

— Ты, я вижу, активная девочка.

— Не знаю... Во всяком случае, если мастеру, скажем, нужно отлучиться, на меня можно оставить любую группу. У нас в ПТУ все домашние дети, а дети, воспитанные дома, — это совсем не то...

Потом они сидели в комнате, где были вчера. Ольга продолжала рассказывать — не-

брежно, между прочим, чтобы это не выглядело похвальбой.

— А специальность у меня будет — газорезчица, уже проходим практику на заводе. Тут и голова нужна, необходимо разбираться в чертежах. Ну, отметки у меня какие? У нас только одна девочка не имеет троек. Я тоже близка к этому результату. Если бы я еще не работала помимо учебы...

— Где же ты работаешь? —рассеянно спросила Елена Алексеевна.

— Я уже вам говорила.

— Ах да, прости.

— Я животных кормлю в мединституте, мышей. Семьдесят ре, плюс стипендия тридцать три, вот считайте.

— Как же ты тратишь эти деньги?

— После интерната первое время у меня все на еду шло. Я думала: как это взрослые не хотят пирожное, например, съесть или яблоко? А сейчас уже настолько наелась, поняла, взрослые за свой век тоже наелись...

— Ну вот, Оля. Мы с Вадимом Антоновичем тут о тебе говорили. Как эта ошибка могла произойти? Все-таки какая-то неясность. Хотелось бы кое-что узнать поточнее. Кроме этого письма, что ты знаешь о своей матери? Кто она была? Хоть какие-нибудь сведения у тебя есть?

— У меня есть сведения, что она сдала меня в дом младенца. И сама туда попросилась санитаркой, чтобы быть все время при мне. А через три месяца исчезла.

— Санитарка, санитарка... Постой, санитарка, — забормотала Елена Алексеевна, что-то соображая. — Вадим! — позвала она.

Вадим Антонович вышел из своей комнаты с двумя книгами в руке, косвенно давая понять, что он работал и его оторвали. Но Елена Алексеевна была слишком возбуждена, чтобы обратить на это внимание.

— Вадим, помнишь, когда ты болел, к тебе приходила делать уколы медсестра Леля. Леля Васильева.

— Ну, была.

— И помнишь, на наш адрес один раз пришел штраф за какой-то скандал, который она затеяла в «Якоре»?

— Не помню.

— Ну да, я же тебе тогда ничего не сказала.

— Это естественно.

— Потому что эта Леля сразу же прибежала ко мне, плакала, просила прощения. Она тогда только что устроилась на работу, получила комнату, боялась, что скандал дойдет до начальства и ее уволят. А мне, мол, ничего не будет. И вот она в панике дала наш адрес. Из милиции проверили — правда, Васильева проживает. Она мне даже деньги за штраф оставила! Потом ее все равно уволили, уже за что-то другое. И она куда-то уехала.

— Ну, ты даешь! — сказал Вадим Антонович.

— И вот я думаю: если ей один раз могла прийти в голову мысль дать наш адрес, почему она не могла и в другом случае этим же воспользоваться? Чтобы ее не заставили забрать свою дочку из детдома.

— Ее никак не могли заставить, — сказала Ольга. — Потому что это письмо матери, которое я вам показала, — оно и значит как бы официальный отказ. А как только мать отказывается от ребенка, то все заботы о нем государство уже берет на себя.

— Но она могла и не знать! Когда человек что-то нарушает, он всего остерегается. Решила на всякий случай замести следы. Прости, что я так говорю. Но ведь согласитесь, такая возможность не исключена? Конечно, это только предположение.

— Так ты считаешь, что это и есть ее родительница? — сказал Вадим Антонович. — Вот эта самая Леля Васильева?

— Я же говорю, это только гипотеза. Если у тебя есть другие соображения, скажи. Давайте все думать. Оля, ты как думаешь?

— Не знаю...

Ей не хотелось верить в эту гипотезу.

— В таком случае можно попытаться выяснить, куда она уехала, — сказал Вадим Антонович.

— Судя по ее характеру, она с тех пор могла двадцать раз переменить и работу и место жительства.

Хотя Ольга и была готова ко всему, этого она не ждала, на другое надеялась.

— Честно говоря, не она мне нужна. Я думала, может быть, я ей нужна? Но раз нет, так нет...

Она встала.

— Тогда простите за беспокойство.

— Нам-то какое беспокойство, — сказала Елена Алексеевна. — Это тебе беспокойство, ехала в такую даль.

— Сначала я должна была все уточнить, а потом уже ехать. Вот это моя оплошность.

— Да, еще вот что! Такая получилась неловкость... Мы ведь твой торт-то съели. И косынку девчонки куда-то задевали... Я искала, искала, не могла найти.

— Какая чепуха, смешно. Не везти же обратно.

Елене Алексеевне стало жалко ее.

— А что ты, собственно, всполошилась? Не обязательно сразу ехать. Ты же хотела пожить, Москву посмотреть.

— Может быть, и поживу.

— Зашла бы на занятия нашего коллектива, у нас интересный коллектив.

— К чему ей твоя самодеятельность, — передернулся Вадим Антонович.

— Нет, почему же, возможно, и зайду...

В двери уже Ольга сказала где-то слышанную фразу:

— Рада была с вами познакомиться.

— Мы тоже, — улыбнулась Елена Алексеевна.

Ольге не хотелось еще уходить. В полусвете прихожей лицо Елены Алексеевны казалось ей необыкновенно хорошим. Волосы пышные, узлом сзади. Смотрела она, правда, куда-то поверх.

— Спасибо вам большое, — сказала Ольга.

— Ладно, ладно, пошла, — совсем просто сказала Елена Алексеевна.

Вернувшись в комнату, сказала:

— Хорошая девочка.

— Волевая, — сказал Вадим Антонович.

— Ну и что, это неплохо.

— Активная, активная. Из таких вырастают самые вредные бабы. Придет время — она будет тебе указывать, какие ты должна разучивать танцы, и станет обвинять тебя в беспочвенном экспериментаторстве.

— Ты хороший, ты хороший, не злись.

— Поверь, милая, она будет именно такая. Твоя беда в том, что сначала ты всеми восторгаешься, а потом не знаешь, как от них отвязаться...

В Доме культуры занимался хореографический коллектив, пятнадцать девочек в черных трико и один южносмуглый мальчик в майке и трусах.

Вдоль трех стен этого зала — палка, у которой они проделывают свой урок. Вдоль четвертой стены — составное зеркало.

Елена Алексеевна вела занятия.

— И... раз! И... два! Первая позиция, руки и — раз! И — на эфасé! На пальчиках, остренько, как лошадки. Ножки гордые, красивые! Спинки держите. На ручку посмотрели. Коленки еще выворотней... Марина! Надо улыбаться, улыбаться надо! Головки красивые! Девочки, не халтурьте. И... сели на арабеск. Э-эх, плохо!

Ольга сидела неподалеку от нее на скамье.

— Мы любим, когда кто-нибудь присутствует. Они учатся преодолевать стеснительность, — сказала Ольге Елена Алексеевна. — Обрати внимание вот на эту, третью справа, Флора. Когда был фестиваль, она покорила Москву. Эта девочка меня вдохновляет. Я показываю па, а она варьирует.

Флора закинула ногу на палку, внимательно глядя на себя в зеркало.

Галя, брызгая из лейки пол, шла вдоль станка.

— Почему, Галя, ты так тяжело ходишь? Десять пудов прошло.

Галя смотрела на мать, безмятежно улыбаясь.

Елена Алексеевна хлопнула в ладоши.

— Приготовились. Стали по четыре. Флора, поменяйся, пожалуйста, с Ирой местами. Плиé... Руки — это главное. Руки и глаза. Руки вздохнули! Отдаетесь нам! Арабеск, акарте наверх, гранд батман жете и — плие. Начали!

Пианистка ударила по клавишам.

...Веками отлитые движения, повороты, округло плывущие руки («ручки» называют их здесь), взлеты медлительных «вывернутых» ног («ножки» называют их здесь) и полет, перелет по воздуху над землей, отдельно, оторванно от земли, заодно с воздухом, почти с небом, когда «спинка» выгнута и «ручки» округлы и «ножки» словно одна продолжение другой летят, стелятся параллельно далекой, забытой на пять мгновений земле...

— На Флору, на Флору смотри, — сказала Елена Алексеевна. — У нее нет таких математических данных. Шаг — средний, и прыжок средний. У нее душа не средняя.

Девочки отдыхали. Южный мальчик отошел в сторону, стоял, облокотясь на палку, как будто попал сюда случайно и не имел к ним никакого отношения.

— Плохо, что у нас нет мальчиков, — сказала Елена Алексеевна. — Трудно придумывать номера. Нашего Резо в школе дразнят балериной. По-моему, он ходит сюда только из-за Ани, у них, кажется, роман. Резо и Флора, приготовились. Вступление к танцу.

Пианистка заиграла вступление к танцу.

— Резо, не тащи ее за руку. Не приказчик идет — интеллигент девятнадцатого века. Веди ее внимательно, восхищаясь ее красотой. А ты идешь впереди, будто муж уже сорок лет, собственник. Тебе что, она не нравится? Нет, нет, она тебе не нравится. Смотри, что ты делаешь.

Елена Алексеевна изобразила, как девушка летит, волоча за собою оглядывающегося по сторонам партнера.

— На нее смотри, не на меня.

— Я в зеркало смотрю.

— Я-то воображаю, что он на меня смотрит, а он, оказывается, на себя. Так, начали. Торжественный, праздничный польский, чуть-чуть надменный танец...

Флора шла, подав руку Резо. Нет, она не шла, но гордо и счастливо ступала.

— Оля, тебе не скучно?

— Что вы!

Елена Алексеевна засмеялась, отвернулась, сказала что-то девочкам, показала слегка, особенно не стараясь, новую комбинацию. Понаблюдала, что у них получается, обругала, снова засмеялась...

В сквере на скамейке сидели Резо и Аня. Обоих припорошил снег. По другую сторону дорожки сидела Галя. Она лепила снежки, катала по скамейке, чтобы не смотреть на них.

— Иди сюда! — позвала Аня.

— Чего это, я буду вам мешать!

— Резо, ну позови ее, что она там сидит.

— Галя, ну что ты в самом деле, — неубедительно сказал Резо.

Галя вдруг встала, быстро подошла к ним:

— Ольга. Вот она идет.

Резо отодвинулся.

— Что она за нами таскается, честное слово.

— Мы сами за собой ее таскаем, мать велит.

— Скоро уедет?

— Мы так хорошо ее развлекаем, что боюсь, она останется здесь навсегда.

— Одно спасает: когда она начинает выхваляться, можно отдохнуть. Ее надо только навести на тему.

— Хотите, я приведу ее в норму? — предложил Резо.

Но сестры не согласились.

— Ее нельзя обижать, она сирота.

— Главное, никуда не спрячешься, у нее нюх какой-то.

— Это вы? — еще издали крикнула Ольга. — А я иду и думаю: вы или не вы?

— Это мы, — сказала Галя. — Как ты нас нашла?

— А я иду, иду, просто гуляю. И вдруг вижу — кто-то сидит...

— Познакомьтесь — это Реваз, — сказала Галя. — Вам есть о чем побеседовать, он тоже собирается поступать в ПТУ.

— Правда?

— Мечтаю. Пока еще не выбрал, в какое.

— Тут самому надо разобраться, к чему у тебя наклонность. Но в принципе — очень советую.

— Расскажи ему про свое училище, — попросила Аня. — Ты знаешь, им присвоено звание «Училища высокой культуры».

— Что там! Наше училище — вообще лауреат премии Ленинского комсомола.

— Только понимаешь, Оля, какая сложность, — сказала Галя, — у него главная склонность — это литература. Он даже воплотил это в стихотворной форме. «Люблю урок литературы, она нам всем дает культуру, писателей мы узнаем и все хорошее от них берем».

— А у нас литература очень хорошо поставлена, мы же проходим все общеобразовательные предметы! За три года ты получаешь законченное среднее образование, и в то же время у тебя специальность. Ты уже самостоятельный человек!

— Если бы я была самостоятельный человек, — сказала Галя, — я поступила бы на курсы кройки и шитья.

— А я бы лучше устроилась в гормясорыбторг.

— Тогда уж лучше в горплодоовощ.

— На худой конец в горвторсырье.

— Или в горснабпотребсоюз.

— Или в торгпосредконтору...

Эти упражнения в остроумии, это высокомерие домашних «воспитанных» детей перед интернатскими всегда было Ольге ненавистно.

— А пошли вы к едрене фене, — сказала она.

Голос у нее сделался хриплый, блатной.

Девочки осеклись, оробели.

Резо же прищурился на нее, спросил:

— Вас ист дас?

— Отвали, мон шер, — сказала Ольга.

— Вас плохо вижу. Прием, — не сдавался Резо.

— Очки надень, мышь белая. Балерина из Берлина.

Она закончила полемику и ушла.

Елена Алексеевна возила по полу воющий пылесос и потому плохо слышала, что говорил ей муж. Пришлось выключить.

— Где моя рубашка, не видела?

— Тебе сейчас, в эту минуту нужна рубашка?

— Если бы я был уверен, что к нам сегодня никто не придет...

— Кто к нам сегодня придет, ты болен.

— Тогда я не буду одеваться. Буду жить в пижаме.

— Живи в пижаме.

Позвонили в дверь.

— Вот она, идет, — снова занервничал Вадим Антонович.

— Кто идет?

— Эта, твоя.

— Почему она моя?

— Она к тебе ходит, а не ко мне. Тогда что, одеваться? Где что? Где рубашка? Рубашки нет. Где свитер?

—Ничего не надо, сиди у себя, я скажу, у тебя разболелась голова.

Вадим Антонович побрел в свою комнату.

Елена Алексеевна впустила Ольгу.

— А где девочки?

— В кино пошли.

— А ты почему не пошла?

— У них было только три билета. Но это ничего, фильм я и дома увижу, а к вам уж оттуда не доберешься.

— Почему три билета? А кто третий, Резо? Я же им сказала!

— Елена Алексеевна, честно говоря, мне даже лучше посидеть с вами. Если только я вам не помешаю.

— Конечно, посиди.

— Вадим Антонович дома?

— Он лежит, у него голова разболелась.

— А что такое? — обеспокоилась Ольга.

— Ничего страшного, у него это бывает.

— Значит, мигрень.

— Ему в таких случаях нужен только покой.

— Но есть простое средство! Я вас научу, и вы всегда будете им пользоваться. Это массаж. От переносицы вниз и под глазом.

Елена Алексеевна не успела остановить ее.

— Вадим Антонович! — Ольга постучала в дверь.

— Да, — болезненно отозвался он.

— Можно к вам?

— Заходи...

Ольга зашла.

Вадим Антонович в пижаме лежал на кожаном диванчике.

— У вас мигрень?

Больной смотрел на жену, которая стояла позади. Она дала глазами понять, что ничего не могла поделать.

Ольга придвинула стул к диванчику.

— Закройте глаза, будем делать массаж.

— Зачем? — неактивно сопротивлялся больной.

— Я в детдоме всех лечила, даже врача. У вас с обеих сторон болит или с одной?

— С одной, — на всякий случай сказал Вадим Антонович.

— Вам будет только приятно, — Ольга растирала руки, чтобы они согрелись.

Елена Алексеевна вышла.

— Разговаривать не надо, — сказала Ольга и приступила к лечению.

Через некоторое время Вадим Антонович сказал:

— Спасибо, уже прошло.

— Не могло пройти так быстро.

— Но я говорю, что прошло, мне же лучше знать!

— Это обманчивое впечатление.

Зазвонил телефон.

— Ничего, я возьму трубку... Алло. Вадима Антоновича? Сейчас. Лежите, я вам поднесу.

Вадим Антонович был в отчаянии, что придется с кем-то разговаривать, но произнес приветливо и весело:

— Да?.. Ах, это ты!

Он даже приподнялся на диване, как будто собеседник мог его видеть.

— Живу ничего, живу ничего. Ты когда приехал?

Елена Алексеевна приоткрыла дверь, спросила:

— Кто это?

Муж замахал на нее рукой, чтоб уходила.

— К нам-то, к нам когда? — кричал он в трубку... — А ну, давай! Давай, ждем!

— Кто, кто?

Вадим Антонович опять замахал на нее рукой.

— Привет тебе тут!... Да, да, и нам привет, — запутался он. — Словом, приходи...

Он положил трубку и сказал досадливо:

— Петр приехал, Воробьев. Возвращается из Ташкента домой в Ленинград.

— Боже мой, — сказала жена.

— Что такое? Что — боже мой?

— Обед же нужно!

— Какой обед! Через двадцать минут он будет здесь. Да он и всего на час, от самолета до самолета.

— Да ведь надо же как-то принять.

— Что же я должен был сказать? «Посиди в самолете, мы еще не готовы?».. Можешь не беспокоиться, он принесет барана, разведет на кухне костер и станет делать шашлык.

— Это да, — сказала Елена Алексеевна. — Все-таки, Оля, пошли на кухню.

На кухне все было домашнее, уютное. Не интернатские котлы и чаны, а семейные кастрюльки и сковородки. Ольга была весело деловита — рядом с Еленой Алексеевной, вокруг Елены Алексеевны, — и все получалось у них слаженно и быстро.

— А кто придет? — спросила Ольга.

— Это крупный ученый, знаменитость. Они вместе учились с Вадимом Антоновичем, были друзья. Вадим Антонович — он ведь тоже очень одаренный человек. Когда мы с ним познакомились, он был еще аспирантом, но уже тогда от него много ждали, я имею в виду научные способности. И у него прекрасный голос, он поет! То есть пел, теперь уже перестал. Он сочинял экспромты, причем не каламбуры какие-нибудь, а настоящие стихи! Да что там... И вот, ожидания не оправдались.

Это была больная для Елены Алексеевны тема. Дома или со знакомыми она не стала бы об этом говорить. Но с девочкой, которая не сегодня-завтра уедет — можно было.

— Беда в том, что Вадим Антонович не сильный, не волевой. Как только родились наши девочки, а я еще с утра до ночи в те-

атре, все легло на него — он растерялся, бросил свою диссертацию... И вот теперь, когда к нам залетает Петр, мне кажется, что Вадим Антонович немного расстраивается. И за себя стыдится и на меня сердится. А я чувствую себя виноватой.

— Вы-то при чем? Вы-то при чем?

— Я виновата, что ему пришлось жениться на мне. И главное — две девочки, вот чего он не ожидал.

— Какая разница, ей-богу, где один, там и двое.

— Где один, там и двое, где двое, там и трое, все так...

— Странно. Вы такая интересная женщина, а так унижаетесь. Что ни говорите, ваш супруг мрачный, нелюдимый человек. Вы совсем другая. Ведь я сама такая же, как и вы. Мне необходимо, чтобы вокруг были люди. Я не могу без людей. Я другой жизни не понимаю.

Елена Алексеевна перевела разговор.

— У тебя, наверное, в Свердловске много друзей?

Ольге было приятно, что Елену Алексеевну заинтересовала ее жизнь. Она стала рассказывать, пытаясь поточнее объяснить свои жизненные установки.

— У меня со всеми хорошие отношения, я хорошо контачу. Но с кем-то дружить отдельно ото всех — это я не люблю. Потому что тогда возникают секреты от других. А я за глаза ни о ком не говорю. Все равно дойдет до человека, только в искаженном виде. Я все в глаза говорю. Потому я и с вашими дочками не могу найти общий язык. Если бы нас связывала учеба или комсомольские дела — тогда все стало бы на свои места.

— Кажется, мои злодейки пришли.

Елена Алексеевна вышла в прихожую — действительно, пришли дочки с Ревазом.

— Почему вы не взяли Олю в кино?

— Она нам надоела, — сказала Аня.

— Она живет здесь последние дни, и я прошу вас, ведите себя по-человечески.

— Будет сделано, — пообещала Галя.

— Теперь так. Приехал Петр.

Дочки возбужденно откликнулись.

— Приехал Петр!

— Его глаза сияют.

— Лик его ужасен.

— Движенья быстры. Он прекрасен.

— Он весь, как божия гроза.

Теперь к приему гостя стали готовиться все члены семьи. Вадим Антонович вышел из своей комнаты уже в костюме, постоял, посмотрел и вдруг начал суетиться, бегать, поднял парусом скатерть, перестелил ее, сдвинул и снова раздвинул шторы. Жена смотрела на него с укором.

— Есть хочется, — сказал он.

— Я пока могу что-нибудь тебе дать, — сказала Елена Алексеевна. — Только не наедайся, скоро будем обедать.

— Когда скоро?

— Не злись, дружок, или почитай книжку.

Но он не ушел, а стал шататься по комнатам, изображая предстоящие разговоры.

— А где вам больше понравилось, Петр Никанорович? В Англии или во Франции? Но вам, наверное, надоели такие вопросы? А помните, как вы?.. А помните, как мы?.. Все помнит, подумать только! Нисколько не зазнался, просто поразительно! Смотрите, какой он скромный, смотрите, как он стесняется!

Ольге не нравилось, что Вадим Антонович, который по телефону так радовался приезду гостя, начал язвить и потешаться по этому поводу. Но ей так хотелось еще приходить в этот дом, что она стала хохотать, словно он говорил что-то невесть какое забавное.

— Не мешай, Вадим, — попросила Елена Алексеевна. — Выбери себе какое-нибудь место и посиди спокойно.

Вадим Антонович подчинился, выбрал стул в углу комнаты и продолжал, обращаясь уже к одной Ольге.

— А помните, Петр Никанорович, как вы забегали сюда пообедать, в таком вот пальтишке, а вот у этого окна вам ставили раскладушку, она так и называлась: Петина раскладушка! Запомни, Оля, эти слова и потом проверь. Запомнишь?

— Запомню, — обещала Ольга.

Раз уж к ней обращались, нельзя же было не ответить.

— И проверишь?

— Проверю.

— Договорились. А вы будете свидетели.

Девочки и Резо посматривали на нее неприязненно. Ей стало не по себе, и она сказала:

— Хотя, с другой стороны, знаменитых людей зачастую действительно отличала скромность. Например, писатель Чехов.

На это никто не ответил. Ольга совсем было увяла, когда послышались длинные, один за другим, звонки в дверь.

— Вадим, открой, — сказала Елена Алексеевна.

— Иду, иду, — забормотал он, поднимаясь. — Вот я уже открываю дверь, вот я уже улыбаюсь, черт побери!

Гость продолжал разнообразно звонить, пока ему не открыли.

Внешность Воробьева не отвечала восторгам по поводу его необыкновенных качеств. Видно было, впрочем, что человек он общительный, компанейский.

Вадим Антонович обнял гостя. Они поцеловались, щека в щеку, и все слегка вздохнули.

— Но так нельзя, — сказала Елена Алексеевна, — не предупредил, что едешь, даже обед еще не готов.

— Это прекрасно, что обед не готов! Будем готовить вместе! — Гость скинул пальто и достал из портфеля несколько пакетов. — Дары востока. Все идут на кухню.

Все пошли за ним на кухню.

Там он вынул из пакетов метелки сухих трав.

— Так, разберемся, что тут у нас. Вот это — для картофельного салата. Картошка есть? Эту травку я потом объясню. А на этих листиках настоим вот эту водку, — он достал из портфеля «Экстру».

Резо, нюхая, называл травы.

— Тархун. Реган. Кинза.

— Смышленый мальчик, ставим тебя на салат. Девочки чистят картошку.

— Резо, ты правда умеешь готовить? — спросила Аня.

— А как иначе. Шашлык умею. Железо и мясо — мужское дело.

Сестры посмотрели на него уважительно.

— Аня, Галя, кто же так чистит картошку! Вот как надо чистить, — гость показал им Олину картофелину. — Ладно, остальное в ваших руках.

— Ну что, Ольга, — сказал Вадим Антонович, — я говорил?

— А что ты ей говорил?

— Я говорил, что ты удивительный, необыкновенный, проникновенный...

— И к тому же у меня идеальный слух.

Оборотясь к Резо, он запел застольную грузинскую песню. Резо вступил, они пели на два голоса.

На этом Петр и Вадим Антонович покинули кухню.

— А правда, известных людей легко критиковать. — сказала Ольга. — Все почему-то хочется выискивать недостатки. Отсюда и анекдоты.

— А я люблю анекдоты, — сказала Аня.

— Анекдоты — это народная мудрость, — подтвердила Галя. — Пьесу «Горе от ума» народ растаскал на анекдоты.

— На пословицы, — уточнила Елена Алексеевна. — Отвяжитесь от нее.

Тем временем Вадим Антонович разговаривал со своим другом. Он был тих и откровенен.

— Поверишь — перестал понимать: как жить? Что делать? Ради чего? Только услышу, кто-нибудь все это знает — скорей бегу спросить: почему у вас все в порядке? Как вы этого добились? Но у каждого свои причины, а мне ничего не помогает...

— Слушай, Вадя, посовестись, честное слово. Живешь в Москве, работа интересная, дочки цветут, жена такая, что дай бог. Кто-то тебя недооценил? Так плюнь! А ты — их недооцени. Нельзя делать профессию из несостоявшейся жизни!

— Да, тебе это трудно понять. Ты всем приятен, с тобой всем хорошо. Иногда хо-

чется разозлиться на тебя — так и злиться трудно, до того ты славный... Нет, надо, видимо, все делать вовремя. Понимаешь, я никогда не умел вовремя улыбнуться, поаплодировать, отпустить нечаянный комплимент... Ведь впоследствии, через какое-то время, необходимость в этом отпала бы — но зато тебя уже все уважают и улыбаются уже тебе...

— Вадя, ты пощади меня. Выходит, что это я улыбался и аплодировал?

— А то, как-нибудь ненароком и улыбнулся? А? Незаметно для себя?

— Послушай, я к тебе в гости пришел.

— А может быть, мне пора уже опускаться?

— Ну, долго опускаться скучно. А жить осталось еще порядочно.

— А может быть, все объясняется просто? Бесталанный человек? Отсюда и невезуха?

— Слушай, не занимайся самоедством.

— Это верно, это верно, я самоед. Мы — самоеды, себя грызущие. Вам наши беды — потехи сущие. В парадном зале нам не веселье. Не к месту встали, некстати сели. Любовным нежностям не верим, где там. За что, мол, не за что! Мы самоеды... Мы — самоеды. Стыдясь, скорбя — не жрем соседей, едим себя.

— Видишь, Вадя, ты талант! Ты яркая одаренная личность! А помнишь — вот это, как у тебя?..

Медленные приближались
даты,
чтоб настать —
и промелькнуть тотчас.
Как мы ждали праздников
когда-то!
Как они обманывали нас...

— Смотри-ка, я уже и сам позабыл! А ты помнишь. Ну, у тебя и память, просто патологическая.

— Вадя, а вот это?..

Отпустите меня, отпустите,
рвы, овраги, глухая вода,
ссоры, склоки, суды,
мордобитья,
отпустите меня навсегда...

Они продолжали припоминать стихи, то один, то другой, то оба вместе.

Акробатки на слабом канате.
речки, заводи, их берега,
на декорационном закате
нитевидные облака,
мини-шубки, и юбки,
и платья —
не пускайте меня,
не пускайте,
на земле подержите пока!..

— Нет, Вадя, это здорово.

— Ты думаешь?

— А ты нет?

— А что, мысль вроде бы какая-то теплится, не без того...

И он рассмеялся. И Петр рассмеялся. И он расхохотался. И Петр расхохотался.

Семья сидела в ожидании вокруг стола.

— По-моему, они уже достаточно времени говорят, — решила Елена Алексеевна. — Скажи-ка им, Аня.

— А почему я?

— Вот трусиха. Давай, Галя.

— Чего вы боитесь, смешно, честное слово, — удивилась Ольга. — Давайте я, что ли, позову.

— И правда, он тебя постесняется, — сказала Елена Алексеевна.

Ольга пошла к мужчинам.

— Здравствуйте, племя младое, незнакомое! — воскликнул Вадим Антонович. — Это девочка из Свердловска, воспитывалась в детском доме, вот гостит у нас.

— Вас обедать зовут, — сказала Ольга.

— Главным образом — вас, Петя, — сказал Вадим Антонович.

— А по шее хочешь?

— Вот Ольга у нас все знает. Верно, Оля? Тебе все ясно в этой жизни?

— Что именно?

— Как жить, что делать, ради чего...

— Пока ясно. Может, потом возникнут сложности.

— Заметил? Говорит со мной, а смотрит на тебя. Черт знает что! Черт знает что!

— Ну, зачем вы это говорите, зачем! — Ольга смутилась и вышла из комнаты.

— Вадя, мне пора, — сказал гость.

— А обед? Наш сакраментальный обед!

— Обед — да, это надо проверить.

Он вышел в комнату, где был уже накрыт стол, что-то понюхал, что-то попробовал.

— Все в порядке, можете приступать.

— Как, а ты? — спросила Елена Алексеевна.

— Я исчезаю, я опаздываю, нет времени даже на прощание.

Он ринулся в прихожую, схватил пальто и портфель и хлопнул дверью.

Вадим Антонович молча ушел к себе.

— Кончен бал, погасли свечи, — сказала Галя.

— Наготовили, кто будет есть? — сказала Аня.

— Может, позвать кого-нибудь в гости? — предложила Ольга.

— Можно позвать наших, — оживился Резо.

— А что, это мысль, — сказали Аня и Галя.

— Это мысль, — присоединилась Ольга.

Елене Алексеевне тоже понравилась эта идея.

— А папа? — все же спросила она.

— Елена Алексеевна,— сказала Ольга, — нельзя же, в конце концов, так зависеть.

— А! Была не была! Звоните, у кого есть телефоны, и пускай приходят.

Дочки заспорили, кому звонить.

— Тогда еще тарелки нужно, — сказала Елена Алексеевна и пошла на кухню.

Ольга пошла за ней.

Там Елена Алексеевна остановилась, как будто забыла, что ей здесь нужно.

— Как с ним легко! Легкий человек. Знала бы ты, сколько вокруг него было вздыханий и страданий. Да я, сознаться, и сама, было время... Нет, Вадим Антонович тоже прекрасный человек. Это сейчас он такой, хворает... Надо вырезать гланды — не хочет.

— И потом, все-таки он непьющий, нескандальный, — сказала Ольга. — С ним можно прожить.

Они замолкли, потому что на кухню забрел Вадим Антонович.

— Я тебя сейчас покормлю, — сказала Елена Алексеевна. — Мы решили пригласить девочек, а то все испортится.

— Каких девочек? В чем дело? Хотя бы воскресенье я могу провести спокойно? На один день в неделю я имею право?

— Имеешь, — тихо сказала Елена Алексеевна. — Но ведь и я имею. Тут, видимо, неразрешимое противоречие...

Вадим Антонович постоял и ушел к себе.

Хореографические девочки сидели вокруг стола тихие, пряменькие.

— Катя, Вера, Аня, Галя пьют только лимонад, — на всякий случай напомнила Елена Алексеевна. — Остальным можно немножко вина.

И Флора была здесь, самая незаметная.

Они и веселились негромко. Время от времени поглядывали на Елену Алексеевну, потому что привыкли смотреть на нее на занятиях.

Дверь соседней комнаты снова отворилась. Вадим Антонович стоял в дверях, сияя и радуя всех своей улыбкой. Он был человек настроений.

— Салют! — воскликнул он.

Девочки вежливо поздоровались.

Таких вечеров не помнила Ольга. В ПТУ были групповые вечера, но там надо было всех организовывать, зазывать, рассаживать, кричать, чтобы тихо, а потом девочкам приходилось раздвигать стулья и столы для танцев, а мальчишки преспокойно сидели в ожидании приглашения... Здесь она ни за что не отвечала, ни за пластинки, ни за порядок, как бы кто-нибудь не принес вина.

Ольга смотрела на Елену Алексеевну. Все остальное существовало лишь в той мере, в какой имело отношение к ней. Она пила, чокалась с мужем, а с другими только переглядывалась, поднимая рюмку, причем успевала взглянуть на каждого в отдельности.

Все что то говорили, но Ольга не слушала, что именно В щебетании и посвистывании голосов имело значение только то, что говорила Елена Алексеевна. Время от времени возникал ее голос, она произносила иной раз не совсем понятное, потому что отвечала кому-нибудь.

—... В четырнадцать лет я была революционерка, хотела все перевернуть. Потом поняла, что все и так переворачивается, только постепенно, не сразу.

Потом смеялась, наверное, немножко охмелела. Кому-то погрозила пальцем. Стала быстро есть салат — закусить хотелось, а тратить на это время было жалко. Наклонилась к уху Вадима Антоновича, но сказала так звонко, что все было слышно:

— Надо хотя бы раз в полгода так собираться. Кто никогда не веселится, тот обкрадывает себя.

... Потом танцевали вальс. Совсем иначе. Каждая девушка делала что-то свое, ни на кого не похожее, как будто продолжала свою жизнь, но оживленнее, чем в обычное время, и не заботясь о том, как это нравится другим.

Теперь Елена Алексеевна танцевала со своим мужем. Она еще меньше заботилась о том, как у нее получается, ее руки и ноги сами делали то, что от них требовалось. Глаза же рассеянно поворачивались все в одну сторону, все — к мужу, как у куклы, которую, как ни поверни, а она смотрит в одну точку. Да и Вадим Антонович против ожидания вытанцовывал что-то умелое и потешное.

— Вот сейчас ты хороший, — говорила Елена Алексеевна мужу. — Запомни, какой ты сейчас, и постарайся таким быть всегда.

Ольга перенесла свой стул к двери в прихожую и села там, чтобы никому не мешать.

Но Елена Алексеевна и здесь углядела ее и сказала укоризненно:

— Оля!

Ольга замотала головой, что ей, мол, очень хорошо и не скучно, и все в порядке. Елена Алексеевна уплыла в глубину комнаты. Какой хороший, какой славный вечер! Случается же так, что всем весело. И никому никуда не хочется уходить.

— Приглашаю.

Вадим Антонович стоял перед нею, ухмыляясь, как гуттаперчевый клоун, от уха до уха.

— Я не умею так!

— А мы будем так, как вы.

С ней Вадим Антонович плясал еще потешнее — делал вид, что швыряет через плечо один ботинок, потом другой.

Но в то же время Ольга видела все.

Галя и Аня, обе хмурые, вышли в прихожую и там о чем-то совещались.

Резо сидел рядом с Флорой. Оба были прижаты столом к стенке и выбираться оттуда не собирались.

Елена Алексеевна нашла дочек в прихожей, прогнала оттуда Галю. Аня хотела там остаться, у нее было злое лицо. Но мать и ее вернула в комнату.

Вадим Антонович проводил Ольгу к столу.

— Вы развеселились, — сказала она.

— Потому что я понял, в чем главная беда человечества. В пожизненной конкуренции. В детские годы — кто выше подпрыгнет, кто быстрее добежит. Потом — конкуренция по поводу служебных успехов и жизненных благ, то есть опять-таки, кто выше подпрыгнет... Нет! Отметаю своды правил, условий и другой муры. На этом точку я поставил и с богом вышел из игры. Кто хочет — ловит, салит, тащит, кто хочет — бьется в стенку лбом. Отныне скромный и молчащий, поставил точку я на том.

— Елена Алексеевна говорит, что вы целиком зависите от своих настроений.

— Это она т е б е говорила? — заинтересовался Вадим Антонович.

— Мне, а что?

— По какому же поводу? У вас был обо мне разговор?

— Был, а что?

— Что же она еще говорила?

— Зачем вы ставите меня в трудное положение, это говорилось не для передачи.

— Не хочешь, я у нее спрошу.

— Вот этого не надо делать. Получается, что она говорила м н е, а я разболтала.

— А ты и так уже разболтала.

— Что вы, как маленький, ей-богу! Девчонки так выясняют, кто о ком что говорил.

— Но это моя жена. Интересно же мне знать, что обо мне говорит моя собственная жена.

— Ничего плохого о вас не говорилось, даю вам слово.

— А если плохого не говорилось, почему ты скрываешь?

— Я не скрываю, а просто неудобно.

— Тогда я все-таки спрошу у Елены Алексеевны.

Ольге пришлось уступить, хотя она и не терпела сплетен.

— Ну, хорошо. Только дайте слово, что будете молчать.

— Даю слово.

— Ну, она, например, говорила, из-за чего у вас подавленное состояние. Из-за того, что вы не добились больших успехов в жизни, а другие добились.

— Что же, она права.

— Вот видите? Она вас понимает, она болеет за вас, разве это плохо? Я, кстати, тоже считаю, что это не причина для переживаний. Есть люди более способные, более удачливые, а есть менее.

— Значит — я менее.

— В каком-то смысле да.

— И это тебе говорила Елена Алексеевна?

— Это любой скажет. Даже у нас в училище. Надо знать, от кого можно требовать большего, а кого надо похвалить и за тройку. Зависть — это самое страшное чувство. Всегда найдется кому завидовать. Ну вот, я вижу, у вас опять испортилось настроение.

Вадим Антонович пошел в прихожую, стал одеваться.

— Куда! У вас же гости!

— Не у меня гости, а у вас гости.

— Да вы и нездоровы, для вас теперь самое опасное — холодный воздух. Елена Алексеевна!.. Я скажу, что вы уходите.

— Отстань, — сказал он и ушел.

Извиваясь между танцующими, Ольга пробралась на кухню. Елена Алексеевна была там, доставала из духовки пирог.

— Ваш муж куда-то ушел.

— Куда ушел! У него же горло, на улице мороз! Что произошло?..

— Я не знаю.

— О чем вы с ним там говорили?

— Мы о вас говорили, о том, как вы его понимаете, как за него болеете...

— За что я болею?

— За то, что он не добился успехов в жизни. Ничего плохого я не сказала.

— Зачем ты вообще об этом говорила?

— Просто зашел разговор.

— Как он зашел? Почему он вдруг мог зайти? Кто тебя просил обсуждать эти вопросы! Кто тебя уполномочил!..

Елена Алексеевна накинула пальто, схватила платок и отправилась искать мужа.

Проигрыватель замолк.

Ольга вернулась на кухню, взяла блюдо с горячим пирогом, принесла в комнату, поставила на стол прямо перед Резо и Флорой.

— Что же вы не танцуете?

— А? — не сразу поняла Флора.

— А что? — насторожился Резо.

— Я говорю, все танцуют, а вы сидите.

— Правда. Сидим, сидим...

Девушка поспешно встала. Но Резо за руку усадил ее на место и уставился на Ольгу.

— А кто танцует? Никто не танцует.

Ольга оглянулась, правда — никто не танцевал.

— Что дальше? — спросил Резо.

— Не надо, — остановила его Флора.

Но Ольга уже поняла ситуацию и не смолчала.

— А ты, Резо, ничего не понимаешь. Какой хороший.

Флора выбралась из-за стола и вышла из комнаты.

Это еще более ожесточило Резо.

— Что ты все хлопочешь? Я с тобой незнаком. Я видел тебя один раз в жизни. Что тебе от меня надо?

— Ладно, не злись. Тебе не идет, когда ты злишься.

Ольге было уже неловко, хотелось уладить отношения.

— Ну, ты дождешься, — проговорил Резо и пошел на кухню.

Все смотрели в сторону кухни, где, видимо, происходило что-то серьезное.

Однако Резо почти сразу выскочил оттуда и, ни на кого не глядя — в прихожую. Там он схватил свое пальто и, на ходу надевая, ушел.

Галя и Аня заговорили шепотом, быстро-быстро. Галя настаивала, Аня возражала. Потом вдруг, обе сразу, оделись — и на улицу.

— Теперь, наверно, я за хозяйку? — неопределенно спросила Ольга. — Ну что же, ничего страшного, вечер продолжается. Все за стол, пока пирог не остыл.

Девочки сели за стол.

— Но у нас такое правило: никто ни за кем не ухаживает. Каждый берет сам себе.

Девочки брали пирог, молча ели, запивая из рюмочек кому можно — вино, кому нельзя — лимонад.

Одна пошла на кухню к Флоре, но тут же вернулась, показав глазами, что плохо.

Потом вдруг, сразу все непонятным способом договорились и одновременно встали.

— Спасибо, мы пошли.

— Почему? — расстроилась Ольга. — Вы уйдете, а они вернутся. И никого нету. Неудобно же!

— Нам пора.

Возникла небольшая толкотня, но оделись быстро. Одна за другой попрощались.

— До свидания...

— До свидания...

Дверь захлопнулась за последней.

Ольга постояла, не зная что делать дальше. Вспомнила, что на кухне осталась Флора. Пошла туда, но оказалось, что и та как-то незаметно ушла.

Ольга принялась убирать со стола. Вынесла тарелки на кухню. Рюмки. Послушала, не поднимается ли кто-нибудь по лестнице. Никто не поднимался. Странно было одной в чужом доме заниматься хозяйством. Стулья стояли как попало, стол прижат к стене — разгром.

Но вот кто-то открыл ключом входную дверь.

Это вернулась Елена Алексеевна. Она вошла в комнату, не снимая пальто.

— Где все?

— Ушли.

— Что так быстро?

— Резо на меня обиделся. Тогда за ним Аня с Галей ушли. А тогда и все остальные ушли.

Елена Алексеевна отряхнула с платка снег. У нее был усталый вид.

— За что он на тебя обиделся?

— Не знаю.

— А почему Аня с Галей ушли?

— Они, по-моему, за Реваза обиделись.

— Ну и размах у тебя.

— Когда вы ушли, я растерялась и, может быть, сказала что-нибудь лишнее.

— Что именно?

— Не знаю, что-нибудь могла и допустить.

— Припомни, пожалуйста.

— Резо сидел рядом с Флорой, вот здесь за столом. Я спросила, почему они не танцуют. Я сначала даже не поняла, на что он разозлился. Но когда поняла, то и сама разозлилась. Вчера с одной, сегодня с другой...

Елена Алексеевна нахмурилась, поправила носком туфли коврик, вышла повесить пальто.

— Вы не сердитесь на меня, я скору уеду!

Ольга сказала это для того только, чтобы Елена Алексеевна простила ее и пошутила в ответ. Но в прихожей было тихо. Тогда она поняла, что на самом деле пора отсюда уезжать. И сказала уже серьезно, деловито:

— Я, пожалуй, завтра уеду.

Елена Алексеевна вернулась в комнату.

— Что же, наверное, пора, у тебя там свои дела...

Флора закидывала ногу на палку, приседая на другой ноге и глядя на себя в стенное зеркало. Маленькая девочка обрызгивала из лейки пол. Резо стоял, облокотясь на палку, как будто зашел сюда просто посмотреть.

Ольга сидела на скамейке в ожидании Елены Алексеевны.

Вот она пришла.

Ольга встала.

— А билетов на самолет не было.

Елена Алексеевна кивнула ей рассеянно, ничего не ответила.

— Так, все к станку. Живей, живей. Первая позиция. И... раз! И... два! Пяточки! Головки! Аня, корявки свои поправь. Флора, где коленка, что за сквозняк в голове. Вера, это страшное зрелище — если ты руку поднимаешь, голову надо куда-то направить?

Она была не в духе, девочки понимали это и старались.

— Почему такие скучные лица? Не смотрите в пол. Вы должны испытывать удовольствие, а я читаю в вашем взоре только тупую старательность. Плиé на две ножки — и опять четвертую позицию. Никакого напряжения, не пытайтесь в танце быть хитрее, чем в жизни. Резо, какая-то все-таки в тебе дешевка есть. Распущенный ты очень, расхлябанный парень какой-то...

На улицу Ольга вышла сразу же вслед за Еленой Алексеевной.

— Я провожу вас, можно?

— Ну, зачем это, поздно уже.

— В последний раз, я уже купила билет на завтра. И все, оставляю вас в покое.

Дочки поравнялись с ними, хихикнули и обогнали.

По пути Ольга как могла развлекала Елену Алексеевну, вспоминала детдомовские истории.

— У нас в детском доме был такой случай. Одна студентка отдала ребенка, и три года не интересовалась им абсолютно, ни разу не навестила. Ни уговоры, ни письма — ничего не действует. Через три года приходит. Просто на радостях, сессию сдала. Который, спрашивает, мой? Ей говорят: «А сердце не подсказывает?» Нет, мол, не подсказывает. Тогда ей подводят мальчика. Она посмотрела, посмотрела и ушла. А через пять дней явилась с детскими вещами и забрала ребенка к себе.

Когда они подошли к дому, Елена Алексеевна сказала:

— Я тебя не приглашаю...

— Конечно!

— Вадим Антонович плохо себя чувствует, его бегание по улице все-таки сказалось.

— Да и вообще уже поздно!

— Ты к себе, в комнату отдыха?

— Да... То есть оттуда меня уже выписали, я же думала сегодня улететь, а теперь уже мое место заняли. Но я устроюсь.

— Значит, тебе и ночевать негде?

— Неужели вы думаете, что я останусь на улице? Плохо же вы меня знаете...

— А вещи твои где?

— В камере хранения, все в порядке. Я пошла!

— Переночуешь у нас.

— Ни за что.

Она лежала на раскладушке, закрыв глаза. Но не спала и потому слышала шепоты Гали и Ани.

— Как ты думаешь, она идейная или глупая?

— По-моему второе...

— Спокойной ночи, — сказала Ольга, не открывая глаз.

Шепот прекратился.

Было тихо. Через дверную щель комнату рассекала полоса света. Мимо двери прошла Елена Алексеевна, погасила свет. Теперь комнату освещал через окно уличный фонарь.

Сестры, обе разом, повернули головы к раскладушке, на которой лежала Ольга.

Она, по-видимому, спала.

— А Флорка-то, Флорка, ну, тихоня!. — сказала Аня.

— А ты не знала... Резо тоже хорош. Все его фразы, все его позы...

Стараясь не скрипеть сеткой кровати, Галя встала и принялась изображать Резо. Тогда Аня тоже поднялась и стала изображать изгибающуюся Флору.

Вскоре их ужимки превратились в потешный танец, который рождался по наитию.

Мать стояла за приоткрытой дверью и пораженная смотрела на них.

Ольга проснулась и тоже уставилась на сестер, еще не соображая, что происходит.

Однако этот ночной танец так понравился ей, что и она вдруг вскочила с раскладушки и принялась плясать вместе с ними, третьей, что-то свое, лихое, полугородское, полудеревенское...

К двери, запахнувши халат, подошел Вадим Антонович.

Дочки увидели родителей и метнулись к своим постелям. Ольга захохотала и тоже залезла под одеяло. В комнате стало тихо.

— Галя, Аня! А ну, покажите-ка еще раз, — попросила Елена Алексеевна. — То, что вы сейчас танцевали. Еще разок...

— Мама, поздно уже,— сказала Галя.

— Девочки, я прошу вас.

— Нельзя же специально повторять, нельзя же! — сказала Аня. — Ничего уже не получится.

Ольга, однако, отозвалась на просьбу. Она разгулялась и готова была плясать сколько угодно, лишь бы все были вместе и всем было весело.

— Да что вы, девчонки! Спляшем, подумаешь, дело! Я могу за парня, я в самодеятельности всегда за парня плясала.

— Ну, ты за парня и высказаться можешь, — сказала Галя. — Как тогда, на сквере.

— Заткнись! — крикнула Ольга. — Замолкни...

— Вот, вот.

— Что такое, что такое? — растерялась Елена Алексеевна. — Девочки! Да и ты, Ольга..

— Это наши дела, мама, все в порядке, — сказала одна дочка.

— Иди, мама, спокойной ночи, — сказала другая.

Вадим Антонович прикрыл дверь, увел Елену Алексеевну.

— Ты видел? Ты видел? — спрашивала мужа Елена Алексеевна. — Что творят. А я ничего не знаю! Они ушли, отгородились от меня. И главное, что они делают втайне? Танцуют! От кого эти секреты? От меня?..

— Что же, хотят свободы и независимости. В этом возрасте естественно, — сказал Вадим Антонович.

— Уж я им не даю свободы!

— Свобода — это не то, что дают, а то, что берут сами...

— Но они стали какие-то злые, злые! Эта руготня с Ольгой. Хотя, по правде сказать, я думаю, что тут не они виноваты. Представляю, что эта Ольга им наговорила на каком-то сквере. А я еще ругала из-за нее девочек.

В комнату постучали.

— Что такое, кто там? — спросила Елена Алексеевна.

Вошла Ольга. Она была в пальто.

— В чем дело, Оля? Ничего не понимаю, Куда ты собралась?

— Елена Алексеевна, пожалуйста, не обнажайтесь, я поеду в аэропорт.

— Сейчас?

— Все равно уж, там и дождусь.

— Этого не хватало. Хоть одну ночь ты можешь пожить спокойно?.. Что же мне, уговаривать тебя, умолять! — чуть не со слезами проговорила Елена Алексеевна. — Ведь ночь уже, всем спать пора. Не надо, Оля. Недолго и осталось-то!

— Хорошо, я останусь, — сказала Ольга и вышла.

Вадим Антонович побрел за ней в прихожую. Стал снимать с нее пальто.

— Спасибо, я сама!

— Так принято в цивилизованных странах.

Шапку ее он положил на полку и проводил к комнате, где спали дочки.

Ольга обернулась, посмотрела на него внимательно.

— Да чего вы слишком-то... Все пройдет, все обойдется, ничего страшного. Напрасно, знаете, тоже ни к чему...

И хотя ничего существенного она не сказала, Вадим Антонович был тронут.

— Да что, действительно. В каком-то смысле ты, пожалуй, что и права. Собственно говоря, и правда, чересчур тоже нечего...

Утром Ольга стояла над Аниной кроватью, не зная, будить ли ее, чтобы попрощаться. Решила разбудить.

— Аня!

— Что...

— Я уезжаю.

— Куда? — сквозь сон еще спросила Аня.

— Куда, домой.

— Ну да, ты домой уезжаешь. Который час?

— Пол-седьмого. Я бы не стала тебя будить, но скорей всего я больше сюда не приеду, хотела попрощаться.

— Ну что же, счастливого пути... А Галю ты разбудила?

— Может быть, ты ей передашь? А то я не знаю, удобно ли.

— Удобно, удобно, иначе она обидится.

Ольга стала будить Галю.

— Галя, прости, но я уезжаю. Я не стала бы тебя будить, но мы, наверное, больше не увидимся...

— Мы ведь уже попрощались вчера! Который час?

— Пол-седьмого.

— Боже мой.

— Я не хотела уезжать, чтобы осталось что-то недосказанное. Наверно, я надоела вам. Тогда простите.

— Простили, простили. До свидания, пиши, я сплю.

Едва Ольга приоткрыла дверь в комнату Вадима Антоновича, он вздрогнул, застонал и проснулся.

— Что случилось?

— Вадим Антонович, я уезжаю.

Он пошарил на столике часы, посмотрел.

— Заснул в три часа. Где Елена Алексеевна?

— Она одевается.

— Зачем?

— Хочет меня проводить.

— Куда?

— Я ей говорила, что не надо.

— В аэропорт ходит автобус, зачем провожать?

— Не знаю, она хочет.

— С ума все посходили.

— Вадим Антонович, я хотела попросить прощения за беспокойство.

— Все посходили с ума.

— Я не хочу, чтобы вы обо мне вспоминали плохо.

— Да, да. Конечно, какой разговор. Спал три с половиной часа. Как все это изматывает... Лена!

— Не надо, Вадим Антонович, не ругайте ее.

— Совершенно выбит из колеи. Отупел. Лена! Где она там?

Ольга быстро вышла из комнаты, плотно прикрыла за собой дверь.

Елена Алексеевна проводила Ольгу до аэропорта.

— И зачем вы меня провожаете... Теперь вам обратно ехать, сколько времени потеряете зря.

— Будет тебе, не суетись.

— Привет дочкам.

— Передам.

— Вадиму Антоновичу обязательно.

— В общем, ты не жалеешь, что приехала?

— Что вы, мне так Москва понравилась! Не знаю, может быть, к лету накоплю денег, на недельку и заеду... Уже идут, пора...

Она обхватила Елену Алексеевну руками, сдвинув ей шапку на затылок, и не отпускала.

В снеговых пеленах, струившихся по асфальту взлетного поля, Ольга шла к самолету. Она была последняя в маленькой веренице людей и оглядывалась на провожающих, которые остались за турникетом.

Елена Алексеевна махала ей ладошкой из стороны в сторону, как приветствуют зарубежных гостей.

Но вот уже не различишь. Пассажиры торопились, словно заранее приноравливаясь к другим, неземным скоростям.

В круглом окошке слоисто уходили вниз облака. Ольга смотрела, хотя ничего не было видно. Потом вдруг зажмурилась — в глаза полыхнуло чистое синее небо. Дальше так и летела с закрытыми глазами.

Если посмотреть с высокой крыши — как все перемешано, слито в этом городе — очень старое и очень новое, бревенчатое и стеклянное, заиндевелые деревья и заводские трубы. Свердловск.

Это были последние дни каникул. Школьники толпились на троллейбусных остановках, метались от задних к передним дверям. Ольга постояла на остановке, раздумала садиться, пошла пешком. Да и некуда было торопиться. Она шагала по улицам, по-уральски деловым и основательным. Посидела на бульваре с потонувшим в снегу фонтаном, тронулась дальше. Так и дошла до общежития.

Вахтерша оторвалась от книги, спросила:

— Что так рано? Никто еще, кроме тебя, не приехал.

— Так получилось.

Ольга взяла у бабки ключ от двери и пошла в свою комнату. Кровати были застелены, подушки стояли ушами вверх.

Она поставила чемодан, присела на стул. Посидела, сорвалась — и на улицу, решила поехать в свой прежний детский дом.

Здесь живут дети, у которых по разным причинам нет родителей.

Двухэтажный дом, какие строят для детских садов и яслей. Перед ним заваленный снегом садик. В снегу торчат маленькие, как на картинах Брейгеля, человечки.

Они увидели Ольгу, засвиристели.

— Тетя Оля пришла!

Заторопились к ней, бросая на ходу лопатки.

— Потом, потом, — обещала Ольга.

В крохотной директорской комнатке собрались воспитательницы, и няньки, и красавица повариха — все, кто к этому времени оказался в доме.

Слушали Ольгу.

— ...Очень привлекательная женщина. Белокурая, с голубыми глазами.

— Очень привлекательная, — сказала самая молодая, критически мыслящая воспитательница. И от простого повторения это характеристика стала сомнительной. — И как же она объясняет?

Не обратив внимания на иронию, Ольга продолжала:

— Как она объясняет? Все и просто и сложно. Тогда она училась в балетном училище. И там она полюбила своего соученика. Совсем еще молоденькая, семнадцать лет. Но когда у нее родился ребенок, это была я, — отец оказался трусливым человеком. Что ей оставалось делать? Пришлось бросить училище и отдать меня в дом младенца. Но учтите, что сама она, чтобы все время находиться рядом, устроилась туда же санитаркой.

— Почему сбежала? — спросила критически мыслящая современная девушка.

На этот раз аудитория воспротивилась.

— Ты слушай, Наташа. Слушай!

Мало кто так жаждет легенд, как воспитательницы и няньки детских домов. Необыкновенные усыновления, неожиданно найденные родители, раскаяние матерей...

Поддержанная общественностью, Ольга продолжала рассказ.

— А дальше — что. В нее влюбляется молодой аспирант. Познакомились случайно, в компании. Человек бесхарактерный, не приспособленный к жизни. Но она ответила на его чувство. И тут — да, совершила ошибку: не решилась сразу сказать, что у нее есть ребенок. Откладывает разговор со дня на день, со дня на день, а тем временем аспирант уезжает в Москву. Что делать молодой женщине? Она бросает дом младенца и едет за ним. Рассчитывает там, на месте, во всем признаться и тогда уже взять ребенка к себе. Но не тут-то было. Вдруг у нее рождается еще дочка.

— Вдруг, — заметила Наташа.

На это общественность откликнулась еще более сурово.

— Не придирайся к словам, — сказала красавица повариха.

— Ты дежуришь? Иди дежурь, — сказала старшая воспитательница.

— Молодая еще судить, — сказала нянька.

— Правда, Наташа, хотите слушайте, хотите не слушайте, — сказала Ольга.— Итак, муж, я уже сказала, человек безвольный, легко падает духом. Конечно, ребенок осложнил ему жизнь. И главное, его диссертация. Перед мамой встал вопрос, что же, повесить ему на шею еще одного ребенка? Таким образом, признаться стало еще труднее.

— У нее и в письме было, что муж тяжелый человек, — припомнила старшая воспитательница.

— Это правда, он нервный, к нему надо привыкнуть. Но он имеет на это право. Теперь это крупнейший ученый, все время научные эксперименты, которые, конечно, требуют напряжения. Мировая известность — тоже накладывает ответственность. Непрерывно летает, сегодня в Ташкенте, завтра

где-нибудь в Париже... И в то же время — совсем простой, что его отличает — это скромность. Но вот вдруг у него рождается еще одна дочка, вторая. Причем, обе очень способные девочки.

— Ну, а сейчас-то она хотя бы ему призналась? — спросила Наташа.

— Сейчас?

Ольга не была готова к этому вопросу и несколько сбилась.

— Сейчас-то, конечно, призналась.

— И что он?

— Против всех ожиданий отнесся прекрасно. Даже ругал ее, что молчала до сих пор.

— Шестнадцать лет промолчала! — красавица повариха уважительно покачала головой. — Волевая женщина.

— Конечно, трудно. Ей надо было сознаться уже не только в том, что у нее растет дочь, но еще и в том, что она столько лет это скрывала!

— А если бы ты сейчас к ней не поехала?— спросила Наташа. — Значит, так все и осталось бы? Сама она так и не собиралась тебя разыскивать?

Нет, эту историю не до́лжно было дискредитировать. И общественность снова возмутилась.

— Ну, что привязалась? Ведь кончилось хорошо.

— Будем гадать — искала бы, не искала бы. Ведь она ее приняла?

— И еще как! — воодушевилась Ольга. — Вхожу в квартиру, спрашиваю: «Мне Елену Алексеевну». «Это, говорит, я». Сразу в прихожей начинаю рассказывать, в чем дело. Но только успела начать — она в слезы. Она стоит плачет, и я стою плачу.

— Теперь что же и не поплакать, — не унималась Наташа. — Взрослая дочь, сама зарабатывает.

— Зачем дочь восстанавливать против матери? — укорила ее нянька. — Кому это на пользу?

— Я не восстанавливаю, но она должна учитывать все.

— Как же ты теперь? — спросила старшая воспитательница. — Она там, ты здесь.

— Летом опять съезжу. А кончу училище — сразу к ним. Уже навсегда.

В директорской комнате было тихо. История выдержала испытание. В детском доме одним преданием стало больше.

На лестнице послышался топот, поскрипывание и посвистывание детских голосов.

— Обед, обед, — объявила старшая воспитательница. — Столы не накрыты. Давайте все, все помогайте.

Ольге не хотелось уходить отсюда. Она помогала разносить тарелки на маленькие столики, продолжая рассказывать то няньке, то воспитательнице.

— Но главный член семьи — это все-таки она. Поэтому и жизнь в доме идет интересно. Все время гости, встречи с интересными людьми, взаимные сюрпризы. И зачинщик всего этого — мама.

— Ты ее так и звала — мама?

— Сначала звала Елена Алексеевна, потом она говорит: «Если можешь — зови меня, пожалуйста, мама». Но я так до конца и путалась. То Елена Алексеевна, то мама.

Затем она помогала укладывать детей спать, наводила порядок то в одной палате, то в другой, но и тут успевала перекинуться словцом.

Старшая воспитательница сказала ей:

— Честно говоря, я не верила, что так удачно получится. Редкий случай, чтобы человек с годами изменился к лучшему.

— А почему вы думаете, что она изменилась? Если хотите знать — именно плохие люди не делают ошибок в жизни. Они все прикинут. А хороший человек — вот он-то и может совершить ошибку. Нет, как любят судить! Хотя еще неизвестно, как они сами поступили бы в таком положении. И чего это ей стоило — только я знаю. И какие у нее были трудности в жизни. И она через все это прошла.

Потом она помогала поварихе на кухне, дала некоторые разъяснения и ей.

— Работа какая-то странная. Ведет кружок, и все? — спросила красавица.

— Не кружок, а коллектив. Хотя, она могла бы работать и в театре. Но она не хочет,

потому что любит свою работу, любит своих учениц, хочет весь свой опыт передать им. Разве плохо? К ней со всего дома приходят школьники. И она им объясняет непонятное. Она много рассказывала мне о своем детстве, и мы смеялись с ней. Вообще, она очень веселая, иногда бывает даже озорная.

Потом она помогала .укладывать детей и поговорила с Наташей.

— ...Причем, у нее золотые руки, она и шьет, и вяжет, в доме всегда чистота. Придет с работы, уберется, сядет и любуется чистотой... Дочки, к сожалению, не всегда ей помогают. Но должна сказать, что ко мне и к моим сестрам она относилась абсолютно одинаково...

Тут наконец и Наташа преодолела свои сомнения.

— Значит, будешь жить с ними?

— Конечно.

Они расхохотались. Не оттого, что было смешно, а просто от хорошего настроения.

Ольга со своей подругой по ПТУ шла по снежному заводскому двору, огромному, как поле. Во всю ширь его лежат металлические заготовки — еще бесформенные, горбатые, верблюдообразные, слоноподобные, разверзшие ржавые пасти...

— Сначала я просто так сказала, не знаю почему. Потом смотрю — все только этого и ждут: как я ее нашла, как я ее полюбила, как она меня полюбила...

— В общем, завралась, — сказала подруга.

— Но теперь возникает такая проблема: раз я ее нашла, значит я должна ехать к ней. Как же это, нашла — и вдруг не поеду. Как будто все обязательно живут с матерями.

— Есть наоборот, хотят отделиться... Скажи, что привыкла жить свободно, хочешь жить одна.

Они вошли в цех.

В его туманных глубинах грызли металл синеватые, оранжевые, лиловые веера пламени.

— Но она и правда женщина необыкновенная, эта объективно. Разве только родственников можно любить? Прежде всего она всегда хочет помочь людям в беде. К ней со всего дома приходят дети, и она им обьясняет нопонятное. Хотела подарить мне платье, но я не согласилась...

У газорезки они разошлись. Три коротких огненных жгута резали металлическую плиту. Они передвигались в соответствии с чертежами, развернутыми на пульте.

Рабочий в кепке и очках, молодой парень, взглянул на Ольгу, кивнул слегка — прикрепленной ученице достаточно, и стал ей что-то втолковывать, ведя пальцем по чертежу.

В огромном, наклонно вздымающемся зале сидели передовики производства, актив района.

Ольга со сцены декламировала в микрофон стихотворный рапорт от имени учащихся ПТУ:

Путь у нас и широкий
и ясный.
Мы дорогою нашей идем!
Мы надежная смена рабочего
класса!
С вас пример мы достойный
берем!

Светлые глаза, яркие волосы, звонкий голос.

Снизу, из первого ряда ее снимал фотограф. То так, то этак.

На смену неумению
недавнему
Приходит постепенно
мастерство.
Огромное спасибо вам,
наставники,
За то, что прививаете его!

Ей аплодировали, как артистке.

В перерыве она отыскала фотографа в буфете, попросила:

— Вы не могли бы дать мне один снимок шесть на девять? Чтобы вошел в конверт.

Вместе с подругой Ольга подошла к дому, из окон которого доносились музыкальные звуки — из разных окон разные.

В коридоре несколько девушек ревели мехами баянов, каждая перед своим пюпитром с нотами. За распахнутой дверью комнаты

ученики-ударники разнообразно били в барабаны.

Ольга и ее подруга не сразу решились пройти через коридор. Но баянистки не обращали на них внимания, и они пошли.

В глубине коридора была еще одна дверь, а за ней белый зал с палками вдоль трех стен и составным зеркалом во всю длину четвертой.

Девушки в черных трико разреженным строем стояли перед руководительницей. Она была маленькая и полная.

— Что такое? — обернулась она.

— Велели обратиться к вам, — сказала Ольга.

— Где-нибудь занимались?

— Нет.

— В группу начинающих, вторник и пятница, — сказала руководительница и хлопнула в ладоши.

— Внимание. Па де баск и препарасьон к пор де бра...

Знакомая музыка.

Знакомые движения разреженного строя...

В общежитии ПТУ висит стенной ящик с отделениями для писем в алфавитном порядке. Здесь всегда кто-нибудь да стоит, перебирает конверты.

Здесь и Ольгу ожидало письмо.

Чтобы прочитать его, она отошла к окошку.

— Письмо? — подходя, спросила подруга.

— Как видишь, — сказала Ольга, повернув конверт обратной стороной.

Подруга обиделась и ушла.

В письме было вот что:

«Дорогая Ольга!..»

Ей так и слышалось, как эти слова произносит Елена Алексеевна.

«Спасибо за письмо и фотографии, они очень эффектные. Прежде всего хочу тебе сообщить: Вадим Антонович все-таки сумел кое-что для тебя выяснить. Васильева, Елена Александровна, живет в городе Торопец, Калининской области. Работает в городской больнице санитаркой. Судя по всему, это и есть твоя мама. Мы решили, что ты должна это знать, хотя сведения о ней не слишком-то обнадеживают. У нее есть слабость, ты, наверное, догадываешься, какая, злоупотребляет спиртными напитками. Не знаю, что тебе посоветовать...»

Ольга прочитала еще раз.

— «...Васильева Елена Александровна. Живет в городе Торопец, Калининской области. Работает санитаркой в городской больнице. Судя по всему...»

Ольга стояла на вокзальном перроне, в маленькой очереди у вагона. В одной руке она держала чемодан, в другой коробку с тортом.

ПОПРАВКА

Во втором номере журнала «Искусство кино» за 1974 г. в рубрике «Советские фильмы — лауреаты международных фестивалей 1973-го года» ошибочно указана фамилия автора сценария «Чудак из 5-го «Б».

Редакция приносит свои извинения читателям журнала, кинодраматургам М. Львовскому и автору сценария «Чудак из 5-го «Б» Владимиру Железнякову.

На сотрудников редакции, виновных в допущенной ошибке, наложено строгое взыскание.

«Хождение по мукам»

(по роману Алексея Толстого)

Режиссер В. Ордынский.
«Мосфильм»,
по заказу Государственного комитета
Совета Министров СССР
по телевидению и радиовещанию.

На снимках: *вверху — Катя — С. Пенкина, Даша — И. Алферова, Рощин — М. Ножкин; внизу слева: Иссонов — М. Козаков, справа: Телегин — Ю. Соломин.*

5 1974

III Международный кинофестиваль стран Азии и Африки в Ташкенте:

рецензии А. Ананьева, Т. Ивановой, Е. Семенова, В. Синельникова, Е. Суркова на новые фильмы кинематографистов республик Средней Азии и Казахстана — «Л. И. Брежнев в Казахстане», «Мой добрый человек», «Тайны мукама», таджикские документальные фильмы, «Лютый»;

панорама современного киноискусства стран Азии и Африки;

50-летие Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького;

под рубрикой «Беседы за рабочим столом» публикуется статья, посвященная творчеству Ю. Озерова;

дневники Г. М. Козинцева;

в разделе «За рубежом» публикуются заметки Н. Игнатьевой о югославской кинематографии, очерк Акира Ивасаки — о творчестве японского режиссера Иодзи Ямада и написанный Я. Березницким творческий портрет американского актера Марлона Брандо

и другие материалы.

Индекс 70402